

Matheus Trevizam

**A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes
compositivas da *Ars amatoria* de Ovídio**

Orientador: Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) como parte
dos requisitos para obtenção do título de Mestre em
Linguística na Área de Letras Clássicas.

Instituto de Estudos da Linguagem

UNICAMP

2003

UNICAMP

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
FACULDADE DE LETRAS
CAIXA DE CORREIO 6071
13081-970 CAMPINAS, SP

UNIDADE	BL
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	T729e
V	EX
TOMBO BCI	54298
PROC.	124103
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	14/06/03
Nº CPD	

CM00185852-1

13 10 394466

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

T729e

Trevizam, Matheus

A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes compositivas da *Ars amatoria* de Ovídio / Matheus Trevizam. - - Campinas, SP: [s.n.], 2003.

Orientador: Paulo Sérgio de Vasconcellos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Ovídio. 2. Gêneros literários. 3. Poesia latina. I. Vasconcellos, Paulo Sérgio de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Dissertação aprovada pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos – orientador

Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes Jr.

Prof. Dr. Antonio da Silveira Mendonça

Prof. Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira – suplente

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por Mathews Trevigani

e aprovada pela Comissão Julgadora em
28/04/2003.



Dedico este trabalho como modesta homenagem ao fértil talento de Ovídio, poeta que primeiro me iniciou nas *deliciae* da poesia latina.

Agradecimentos:

Agradeço calidamente a todos os que, de algum modo, tiveram participação na concretização deste projeto e, de modo especial:

A meus pais, por todo incentivo e afeto.

Ao professor Paulo Sérgio, pela amizade, pela orientação primorosa e pela boa vontade inabalável.

À FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela confiança concedida através do financiamento de nossa bolsa de estudos em nível de mestrado.

Aos docentes integrantes de nossa banca de mestrado, pelas úteis sugestões para a melhoria deste trabalho e pela disponibilidade ao diálogo.

A todos os docentes e funcionários do IEL-UNICAMP com quem convivemos desde a época da graduação, auxiliares diretos ou indiretos de nossa caminhada.

Sumário:

Resumo	vii
Nota sobre a tradução	viii
Capítulo I: Considerações gerais sobre a poesia didática greco-latina	9
I a) A tradição didascálica na literatura greco-latina e sua filiação genérica na Antigüidade	11
I b) Apresentação dos recursos expressivos gerais da poesia didática	20
Capítulo II: A <i>Ars amatoria</i> de Ovídio como poema didático	53
Capítulo III: Apresentação geral dos recursos da elegia erótica romana	107
III a) O modelo elegíaco: leis do gênero	109
III b) Propércio	124
III c) Tibulo	135
III d) Os <i>Amores</i> de Ovídio	147
Capítulo IV: A <i>Ars amatoria</i> de Ovídio e a tradição elegíaca	159
V- Epílogo	195
VI- Tradução da <i>Ars amatoria</i> de Ovídio	205
VI a) Livro I	207
VI b) Livro II	231
VI c) Livro III	251
VII- Bibliografia	273

Resumo:

Este trabalho pretende determinar em que medida Ovídio se apropriou de elementos poéticos/ discursivos originalmente integrantes dos universos da elegia erótica romana e da poesia didática greco-latina para a composição de sua *Ars amatoria*. Como se sabe, para a feitura dessa obra, o autor procedeu a uma espécie de mescla de certos recursos originalmente integrantes das duas tradições poéticas mencionadas, “negociando” com ambas a fim de produzir um texto marcado por suas próprias opções artísticas. Ao proceder assim, devemos ressaltar que se manteve fiel a um dos princípios mais característicos de seu modo de diálogo com a tradição clássica, relacionado justamente à experimentação no desenvolvimento de formas expressivas tributárias dos autores do passado, reelaboradas, porém, por sua inventividade.

Concomitantemente a tal estudo, fez-se a tradução integral (em prosa e acrescida de notas explicativas) da *Ars amatoria*.

Abstract:

The aim of this work is to determine how Ovid has employed some poetical/ discursive elements originally found in Roman erotic elegy and in the Graeco-Roman didactic poetry for the composition of his *Ars amatoria*. As it is recognized, the poet has in a certain way mixed the elements of both poetical traditions mentioned, using them in order to produce a text (the *Ars*) marked by his own artistic options. Behaving like this, we must emphasize that he remained loyal to one of his most characteristic procedures as a writer who dialogues with the Classical tradition: this procedure is exactly related to experimentation in the development of expressive forms which own much to past authors, but were renewed by the poet's ability.

Simultaneously, we have translated the whole of the Latin text (as a prose work and with explanatory notes) of the *Ars amatoria*.

Nota sobre a tradução:

Para a elaboração da tradução da *Ars amatoria* que ora se apresenta, obedeceu-se como parâmetro mestre tão somente a necessidade de buscar a recuperação dos sentidos *essenciais* do original latino. Isso significa que não houve qualquer preocupação quanto a recriar a dimensão poética da obra em português: para tanto, seria indispensável, entre outros cuidados, empregar uma estruturação métrica regular, já que o texto latino da *Ars*, como se sabe, compõe-se do início ao fim exclusivamente de dísticos elegíacos. Assim, nem o tempo nem, decerto, nossas forças, permitiriam levar a cabo tarefa tão ousada, e preferimos abster-nos dela desde o início.

Entretanto, buscou-se manter a proximidade com outros níveis do original ovidiano, respeitando na medida do possível fatores como os modos de dizer empregados pelo poeta (estruturação sintática e vocabulário) e a ordem de disposição dos itens no fluxo textual. O resultado desse procedimento terá resultado, nos melhores casos, num texto traduzido que possibilita o alcance próximo *do que* foi dito pelo autor, em detrimento, nos termos do que enfatizamos acima, do *como* se disse.

Quanto às notas anexadas ao texto, prestam-se em sua maior parte a elucidar trechos obscuros para o leitor moderno (passagens relacionadas a pormenores mitológicos incomuns, usos, costumes e acontecimentos históricos especificamente inseridos no contexto de Roma antiga e, portanto, já muito distantes de nossa época), além de, em outros casos, comentar certas opções do tradutor e explicar com maior detalhamento alguns conceitos de capital importância para a cultura latina e que não encontram correspondentes exatos nas sociedades modernas (a exemplo dos valores da *pietas* e da *fides*).

O texto latino adotado como referência para a tradução foi aquele traduzido e estabelecido para a Sociedade “Les Belles Lettres” por Henri Bornecque.¹ Não se pode, porém, deixar de mencionar a excelente edição italiana da *Ars amatoria* preparada sob os cuidados de Emilio Pianezzola para a casa editorial Arnoldo Mondadori: nossas notas explicativas ao texto traduzido, salvo raras exceções, provêm da reelaboração das notas presentes nesta obra.

¹ Cf. na bibliografia final os dados completos da edição francesa (página 277); *idem* para a edição italiana.

I- Considerações gerais sobre a poesia didática greco-latina.

I a) A tradição didascálica na literatura greco-latina e sua filiação genérica na Antigüidade:

Os textos poéticos que se têm modernamente considerado “didáticos” representaram para os gregos e latinos um dos mais antigos veios compositivos de sua literatura. De fato, a primeira forma de manifestação literária passível de se enquadrar no modelo didascálico remonta ao período arcaico da cultura grega, época em que Hesíodo¹ compôs *Os trabalhos e os dias*, obra em versos cuja forma de recepção pelo público já pressupunha algo como a escuta atenta de uma voz de certo modo comprometida com a transmissão de conhecimentos. Durante o sexto e o quinto séculos a. C., alguns dos filósofos pré-socráticos (Xenófanes, Parmênides e Empédocles) compuseram trabalhos filosóficos em hexâmetros, adotando basicamente os mesmos mecanismos didáticos que Hesíodo no tratamento de temas como a cosmogonia e a natureza do real².

A tradição iniciada por esses autores foi vivamente retomada por poetas de épocas subseqüentes, a princípio no âmbito do próprio contexto helênico e, em seguida, no ambiente literário romano. Surgiram, então, no período Helenístico, pelo menos dois significativos representantes da corrente didascálica, cujas obras, apesar de particularidades que evidenciam opções intelectuais próprias de cada autor, mantêm evidentes pontos de contato entre si e com as produções dos antecessores literários comuns: referimo-nos a Nicandro de Cirene (séc. II a. C.), lembrado principalmente pela composição dos poemas denominados *Alexipharmaca* e *Therriaca* e a Arato (séc. III a. C.), autor dos *Phaenomena*. Em Nicandro, temas provenientes das ciências naturais (respectivamente, venenos e seus antídotos e animais peçonhentos e o modo de tratar dos que foram afetados por eles)

¹ Natural da Beócia, na Grécia continental, Hesíodo viveu provavelmente durante o oitavo século a. C.; atribui-se a ele a autoria da *Teogonia* e de *Os trabalhos e os dias*. Dessas obras, pode-se dizer que *Os trabalhos e os dias* seguramente se enquadram nos moldes didáticos típicos, uma vez que, dentre outros elementos, há no texto referido um destinatário a quem diretamente se volta a mensagem didática (Perses). Cf. Toohey, P. *Epic Lessons. An introduction to the ancient didactic poetry*. London and New York, Routledge, 1996, p. 21: *The “Theogony” and the “Works and Days” are sometimes said to be didactic (Rowe, 1978: 8). This is not the case for the “Theogony”. While the poem may aim to instruct (though it does not quite say as much), it lacks even the most generalized of implied addressees (such as one might detect through the use of second-person verb forms). A persistent feature of didactic epic is the evocation, in however generalized a manner, of the student audience (Pöhlmann 1973, Strauss Clay 1994). The “Works and Days” has its addressee. The “Theogony” is less a piece of overt instruction than it is an hymnic celebration of the triumph of the justice, or the dikê, of Zeus.*

constituem-se no conteúdo que se transmite por meio de uma linguagem muito elaborada, de modo que nele se conjugam o gosto alexandrino pela cultura livresca e um alto grau de estilização da escrita³. Arato, por sua vez, compôs uma obra de cunho astronômico e meteorológico em que a explicação do modo de “leitura” dos sinais da natureza, indicadores de mudanças climáticas e, portanto, fundamentais para todos aqueles que se dedicam ao trabalho vinculado às condições do tempo (como agricultores e marinheiros) recebe tratamento filosófico nos moldes da escola estoica: para ele, tais sinais representam a prova da existência da providência divina e de sua benevolência para com os homens⁴.

No contexto latino, conjectura-se que Cícero e Lucrécio tenham sido os instigadores de um novo interesse pela poesia didascálica em Roma⁵, negligenciada desde que, em 189 a. C., Ênio compôs a *Hedyphagetica*⁶, espécie de itinerário gastronômico marítimo (citando localidades litorâneas e suas especialidades em termos de produtos alimentares provenientes das águas) intensamente influenciado por modelos helenísticos; quanto a Cícero, tal impulso revitalizador se deu pela tradução dos *Phaenomena* de Arato, a que se dedicou em sua juventude; no tocante a Lucrécio, como se sabe, trata-se do autor do célebre *De rerum natura*.

Assim, o período posterior a esses autores caracterizou-se pelo surgimento de novas tentativas poéticas nesse sentido; a título de exemplificação, dever-se-iam talvez citar, além de Virgílio⁷ e Ovídio⁸, autores capazes de transformar as possibilidades da classe compositiva em questão, poetas como Varrão Atacino⁹ (*Chronographia*), Emílio Macro¹⁰

² Cf. Toohey, op. cit., 1996, p. 34-47.

³ *Idem et ibidem*, p. 62: *Nicander's appeal, to generalize from these two surviving works, rested on a combination of linguistic pedantry (his vocabulary is unusual and difficult) and a throughgoing sensationalism (the physiological effects of the various poisons are detailed in a manner that is normally reserved for tabloid newspapers).*

⁴ *Idem et ibidem*, p. 57.

⁵ *Idem et ibidem*, p. 79-80.

⁶ Cf. Perutelli, A. “Epica e poesia didascalica” in Citroni, M.; Fedeli, P.; Paduano, G.; Perutelli, A. *La poesia latina: forme, autori, problemi*. A cura di Franco Montanari. Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1991, p. 51.

⁷ Virgílio: Públio Virgílio Maro, natural de Andes, na Gália Cisalpina (aprox. 70 a. C. - 19 d. C.), e autor, entre outras obras-primas, das *Geórgicas*, poema didascálico de assunto rural.

⁸ Ovídio: Públio Ovídio Nasão (aprox. 43 a. C. - 17 d. C.); natural de Sulmona, localidade do Lácio, foi poeta fertilíssimo. Tendo iniciado sua carreira poética com os *Amores*, coletânea de elegias eróticas, compôs ainda, dentre várias outras obras, os *Remedia amoris* e os *Medicamina faciei feminae*, obras de cunho didático.

⁹ Varrão Atacino: Públio Terêncio Varrão, poeta neotérico do primeiro século a. C.

¹⁰ Perutelli (op. cit., p. 61) refere que Ovídio o cita nos *Tristia* IV, 10, 43.

(*Therriaca*, *Ornithogonia*), Germânico¹¹ (filho adotivo do imperador Tibério e autor de um poema baseado nos *Phaenomena* de Arato) e Manílio¹² (*Astronomica*).

Considerando-se os autores citados, nota-se que, do longínquo Hesíodo aos últimos poetas referidos, estende-se um considerável período de tempo. Deve-se ressaltar que, não obstante o longo suceder dos séculos, não se perderam de todo os elos de ligação entre as propostas intelectuais desses autores, o que significa dizer que, muitas vezes, poetas anteriores serviram de referencial para as novas tentativas de composição que se deram em tempos subseqüentes. Parece-nos esclarecedor desse tipo de continuidade o grande interesse despertado pela obra de Arato na cultura latina: com efeito, dentre os autores mencionados, Cícero e Germânico adotaram-no como referencial direto e Manílio ecoou-o não só por confluência de pensamento, mas no próprio modo de composição de partes de sua *Astronomica*.¹³

Em outras palavras, dispõe-se de evidências que nos permitem pensar nos autores ditos didascálicos como um grupo ao menos razoavelmente definido, cujas obras, inter-relacionadas por laços de similitude formal¹⁴, conteudística e discursiva, integram um conjunto passível de se diferenciar de outras formas de composição literária. Como veremos adiante, não se deve com isso entender que os poemas didáticos se apresentem

¹¹ Germânico: Toohey (op. cit., 1996, p. 187) encontra ecos políticos nesta versão latina dos *Phaenomena*, uma vez que nela se tenta demonstrar que a paz obtida pelo soberano (Augusto morto e deificado ou o próprio Tibério, que reinou de 14 a 37 d. C.) possibilita aos homens usufruir dos conhecimentos transmitidos pelo poeta.

¹² Manílio: poeta ativo durante a primeira metade do século I d. C., compôs sua obra de fundo estoíco dando especial ênfase às relações entre os astros e o destino humano; cf. Perutelli, op. cit., p. 60.

¹³ Cf. Toohey, op. cit., 1996, p. 180: *After a discussion of the origin of the universe (1.118-254), there is a celestial map, detailing the zodiac, the northern, and the southern constellations (1.255-531) (this book echoes Aratus).*

¹⁴ A esse respeito, parece-nos fundamental lembrar a questão das expressões típicas encontradas nas obras dos autores didáticos, servindo como testemunho da existência de laços compositivos comuns entre eles. Na edição comentada da *Ars amatoria* preparada pela editora Mondadori (*L'arte di amare*. A cura di Emilio Pianezzola, commento di G. Baldo, L. Cristante, E. Pianezzola. Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, s.d.), comentadores como Baldo, Cristante e Pianezzola realizaram o inventário completo de tais expressões. Sem pretender transcrever todas elas nesta nota, parece-nos útil ao menos citar exemplos como o emprego do advérbio latino *principio*, utilizado em início de versos para introduzir enumeração didática de preceitos; como observa Baldo (op. cit., p. 192), tal vocábulo, empregado vinte e duas vezes por Lucrécio no *De rerum natura* e duas por Virgílio nas *Geórgicas*, é retomado por Ovídio com o mesmo valor no verso de número trinta e cinco do livro primeiro da *Ars amatoria*. Considere-se, por fim, também o caso da expressão *cura sit*, originalmente empregada por Virgílio em seu poema didascálico e retomada na *Ars ovidiana* (na mesma posição métrica do original) com o evidente propósito de recomendação de atenção para uma prática qualquer, considerada como proveitosa para o “discípulo”, se bem realizada (cf. comentário de Baldo, op. cit., p. 230).

sempre rigidamente estruturados segundo normas imutáveis que lhes regulem todos os aspectos: evidentemente, há certas nuances que diferenciam os autores entre si, permitindo-nos mesmo investigar o significado da contribuição de cada um para a história dessa classe compositiva através da observação das tendências dominantes de suas propostas poéticas.

Curiosamente, não houve no pensamento crítico antigo nenhuma proposição teórica largamente difundida que se ocupasse da circunscrição dos poemas didáticos aos limites de algo como um gênero independente ou, ao menos, uma categoria textual até certo ponto definida por características próprias. Na *Arte poética* de Aristóteles, em que há breve referência à obra de Empédocles¹⁵, chega-se a excluir o autor do âmbito da discussão propriamente literária, apesar da potencial abertura para a compreensão diferenciada da natureza de suas composições diante dum poeta como Homero:

Não dispomos de um nome que dar aos mimos de Sófron e Xenarco ao mesmo tempo que aos diálogos socráticos e às obras de quem realiza a imitação por meio de trimetros, disticos elegíacos ou versos semelhantes. Nada impede que pessoas, ligando à metrificação a poesia, dêem a uns poetas o nome de elegíacos, a outros o de épicos, denominado-os não segundo a imitação que fazem, mas indiscriminadamente conforme o metro que usam.

*Costuma-se dar esse nome mesmo a quem publica matéria médica ou científica em versos, mas, além da métrica, nada há em comum entre Homero e Empédocles; por isso, o certo seria chamar poeta ao primeiro e, ao segundo, antes naturalista do que poeta.*¹⁶

Nessa passagem, Aristóteles cede temporariamente à tendência antiga de classificação puramente métrica da poesia¹⁷, para em seguida propor uma redefinição de

¹⁵ Empédocles: natural de Agrigento, na Sicília (aprox. 495-435 a. C.), foi influenciado pelas escolas filosófico-místicas do orfismo e do pitagorismo; em sua obra, fornece-nos uma explicação física da natureza em que defende a idéia da composição de toda a matéria por quatro elementos primordiais (água, fogo, terra e ar), ao mesmo tempo em que propõe a teoria da transmigração das almas ou metempsicose (cf. Toohey, op. cit., 1996, p. 40-47).

¹⁶ Aristóteles. "Arte poética" in Aristóteles; Horácio; Longino. *A poética clássica*. Introdução de Roberto de O. Brandão, tradução de Jaime Bruna. São Paulo, Editora Cultrix, 1995, p. 19-20 (cap. I do original grego).

¹⁷ Um autor como o tratadista romano Quintiliano (aprox. 30-96 d. C.) agrupou em monobloco, como nos lembra Gale (cf. Gale, M. *Myth and Poetry in Lucretius*. Cambridge, University Press, 1994, p. 100), toda poesia composta em hexâmetros, incluindo os textos bucólicos e didáticos.

campos conceituais: a despeito do fato de que os dois autores citados por último empreguem o mesmo metro (hexâmetros), o modo de composição utilizado por Empédocles recomenda, segundo o crítico, uma classificação apartada do poético em sentido estrito para sua obra¹⁸. Aristóteles, então, diferencia-se da maioria dos críticos da Antigüidade ao propor a consideração de elementos adicionais ao metro para que se possam distinguir os diferentes tipos de poesia; corresponde a essa preocupação a referência às diversas “maneiras” de imitação utilizadas em cada uma das artes, ao lado dos “meios” e “objetos” imitativos empregados nas mesmas circunstâncias¹⁹. Adotando como parâmetro a categoria de objeto representacional, o filósofo pôde, por exemplo, afirmar que “Sófocles é imitador no mesmo sentido que Homero - pois ambos representam seres superiores.”²⁰

Além da tendência formalista comentada, os antigos dispunham de outro importante parâmetro que lhes permitia ainda aproximar sem receio a poesia didática da épica: não havendo, para certos expoentes do pensamento dos gregos e latinos, clara diferenciação entre discurso poético e discurso da verdade²¹, aceitou-se com muita freqüência que as obras dos autores épicos (ou de outra natureza) pudessem efetivamente ensinar a respeito dos mais variados temas, fossem eles ético-morais, tecno-científicos ou literários. A própria presença na poesia antiga de recursos mnemônicos como a metrificação regular favoreceu-lhe o emprego com fins de registro e transmissão da cultura, especialmente nos períodos anteriores à assimilação da escrita pela vida social²²; na cultura helênica, essencialmente

¹⁸ Na *Arte poética*, Aristóteles, influenciado pela concepção platônica da poesia elaborada em *A República*, 392 D (segundo a qual os autores podem representar ações empregando a própria voz, diretamente apresentando a voz dos caracteres ou mesclando ambos os modos referidos), considera como poéticas somente as formas artísticas que se possam dizer “miméticas”, isto é, relacionadas à imitação de “pessoas em ação”; conseqüentemente, um autor como Empédocles, que se ocupa, entre outros temas, de assuntos relacionados à física, não se enquadra nas condições necessárias para que seja considerado poeta em sentido inequívoco (cf. Aristóteles, op. cit., p. 20 - cap. I do original grego).

¹⁹ Cf. Aristóteles, op. cit., p. 19 (cap. I do original grego).

²⁰ *Idem et ibidem*, p. 21.

²¹ Na *Arte Poética* (*Epistula ad Pisones*), por exemplo, Horácio (aprox. 65-8 a. C.) refere-se a algo parecido com essa concepção, pois se evidencia em suas palavras a compreensão da literatura como algo estranho ao mero deleite: *Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida* (cf. edição citada de *A poética clássica*. São Paulo, Editora Cultrix, 1995, p. 65 - v. 333-334 do original latino).

²² Cf. Havelock, E. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. São Paulo, Editora da Unesp, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996, p. 138: *O metro dirige a memória pela pura força da repetição, enquanto admite a inclusão, no padrão sonoro repetido verso a verso, de novas séries de sons que, como palavras, em parte constituem um enunciado novo. O novo é assim recordado na medida em que está contido num enquadramento familiar, operante verso a verso. A repetição de nomes, frases e situações sintáticas, pode produzir um resultado análogo, operando de episódio a episódio.*

marcada pela oralidade até o sexto ou o quinto século a. C.,²³ comprova-se a atribuição de importantes funções “educativas” aos textos poéticos pelos seguintes exemplos:

Platão conta-nos que os admiradores de Homero o viam como autoridade em todos os temas, bem como em moral e religião. Concedia-se crédito aos poetas não apenas pela familiaridade geral com os homens e os costumes, mas por seu conhecimento especializado em todo tipo de assunto. Os capítulos iniciais da “Geografia” de Estrabão sustentam com grande força e convicção que Homero era um eminente geógrafo que nos deixou informação detalhada e cuidadosa sobre o mundo mediterrâneo. O rapsodo do “Ion” (541) de Platão pretende ser o melhor dos generais porque tem grande familiaridade com Homero. De acordo com Aristófanes (“As rãs” 1031-6), pode-se aprender a respeito de agricultura em Hesíodo, a respeito de medicina em Museu e sobre as artes bélicas na épica.²⁴

Na cultura grega, o papel de grande formador espiritual de gerações após gerações coube sem dúvida alguma a Homero,²⁵ não apenas porque seus poemas permaneceram como parte inabalável do cânon literário durante praticamente toda a Antigüidade Clássica, mas, obviamente, pela crença difundida de que de fato dominava conhecimentos

²³ Cf. Havelock, op. cit., p. 192: *Durante a última parte do VI século e a primeira do século V, começa a difundir-se essa técnica, embora eu suspeite de que as classes governantes foram as últimas a adquiri-la; mas trata-se, ainda, de uma técnica de decifração, mais do que de leitura fluente. O uso da palavra escrita é muito restrito, e sua leitura, em qualquer instância, estima-se auxiliar e subordinada à função central da cultura, que ainda é, como sempre fora, memorizar e recitar os poetas. Eu designaria este período como um período de “recitação letrada”. Somente no último terço do século V, o ateniense médio aprendia as letras de modo a pegar um escrito e lê-lo de ponta a ponta.*

²⁴ Cf. Dalzell, A. *The criticism of didactic poetry. Essays on Lucretius, Virgil and Ovid*. Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1996, p. 10.

²⁵ Por outro lado, no tocante ao papel formador da tragédia entre os gregos antigos, Lesky, concordando com Goethe, opta por atribuir-lhe “efeito educativo” ao invés de “tendência educativa” (cf. Lesky, A. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, G. G. de Souza e Alberto Guzik. São Paulo, Perspectiva, 1996, p. 47-48). Com isso, pretende dizer que as obras dos dramaturgos gregos produziam efeitos por assim dizer “moralizantes” não porque os trágicos as concebiam como meros instrumentais pedagógicos, mas porque, como grandes obras de arte relacionadas a temas tão graves quanto o destino e a dolorosa aniquilação do homem por suas forças, acabavam por mover o público quanto à própria moralidade. Por fim, destaca dentre os recursos educativos da tragédia grega os trechos de algumas peças em que os autores se dirigiam ao público a fim de ensiná-lo: *Em cada um dos três grandes trágicos acontece mais de uma vez que o autor, saindo do âmbito da representação mitológica, fala diretamente aos atenienses que se acham no teatro de Dioniso e, por dever sagrado (Ésquilo e Sófocles) ou com profunda confiança no poder do “Logos” (Eurípedes), tenta comunicar-lhes o que sabe sobre os deuses e os homens.*

específicos como os mencionados acima. Além disso, tratou, principalmente na *Iliada*, do código moral da velha nobreza guerreira, com seus ideais de bravura extrema e busca incansável de glória, de modo que a excelência de seus heróis acabou por cristalizar o padrão de comportamento ideal do homem grego das elites²⁶.

Em vista do quadro de recepção da arte brevemente esboçado até aqui, pode-se compreender por que o juízo dos críticos greco-latinos não pendeu para a consideração mais cuidadosa das peculiaridades da poesia didática: por um lado, traços formais como o hexâmetro (utilizado na maioria absoluta das vezes pelos autores de textos épico-heróicos e didascálicos) e um modo de emprego lingüístico que por vezes se assemelha nos dois tipos compositivos²⁷ e, por outro, a crença duradoura no poder formador de praticamente toda palavra poética, com especial destaque para a épica, fizeram com que de fato não compreendessem como essencialmente diversas as duas categorias textuais a que modernamente nos referimos.

Tal constatação obriga-nos a rever os princípios da diferenciação entre os textos ditos “didáticos” e seus correlatos épicos em sentido estrito: ter-se-iam de fato justificativas coerentes para uma compreensão ao menos parcialmente autônoma dos primeiros diante do relativo silêncio dos comentadores antigos a respeito dessa diferença? Parece-nos que qualquer decisão injustificada a esse respeito representaria o risco de que os estudiosos de nossa época falseassem o significado da proposta poética dos autores antigos dedicados à composição de obras como *Os trabalhos e os dias* e as *Geórgicas*; neste caso, poder-se-ia mesmo suspeitar de deformações de sentido resultantes de uma visão de todo anacrônica desses textos, uma vez que não é prudente desprezar a palavra dos receptores contemporâneos ao momento de surgimento das obras: há grande chance de que compartilhem em alto grau das mesmas concepções de mundo e dos mesmos referenciais culturais que os autores, aproximando-se, portanto, de interpretações menos aleatórias. Assim, o fato comprovado de que os leitores (críticos) antigos não se posicionaram

²⁶ Cf. Jaeger, W. *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. Versión española de Joaquín Xirau. Pánuco, Fondo de Cultura Económica, 1942, p. 61: *Las formas de expresión poética de origen privado o culto tienen poco que ver con la educación. En cambio, los cantos heroicos se dirigen, por su esencia misma idealizadora, a la creación de ejemplares heroicos. Su importancia educadora se halla a gran distancia de la de los demás géneros poéticos, puesto que refleja objetivamente la vida entera y muestra al hombre en su lucha con el destino y por la consecución de un alto fin.*

enfaticamente a respeito da questão que nos interessa aqui representa um problema para a validade plena da consideração da poesia didática em suas especificidades.²⁸

A necessidade de buscar uma resposta para a questão levou estudiosos modernos, com Dalzell, a deslocarem o foco de sua atenção da palavra dos críticos para o testemunho dos próprios poetas greco-latinos considerados praticantes da poesia didática:

Havia códigos literários que marcavam essa distinção genérica. O mais óbvio deles era recorrer à autoridade de Hesíodo, o “prôtos heurêtês” do gênero. Arato é louvado por Calímaco por seguir o tema e o modo de Hesíodo (Epigr. 29.1). Virgílio descreve as “Geórgicas” como o “canto de Ascrea” (2.176), e suas palavras são posteriormente ecoadas por Columela (10.436). Nicandro invoca o testemunho de “Hesíodo de Ascrea” perto do início de seu poema sobre serpentes venenosas. Era uma prática comum entre os poetas latinos indicar suas afiliações literárias no início das obras com um aceno cordial para seus predecessores. Manílio abriu a “Astronomica” com a tradução da primeira linha da “Teogonia” de Hesíodo. Estas referências sugerem uma sucessão apostólica de poetas conscientes de seus elos genéricos comuns e que se vêem como continuadores de uma tradição que remonta a Hesíodo. Não seria verdadeiro, então, dizer que a literatura clássica não reconhecia a existência da poesia didascálica como um gênero distinto.²⁹

Diante do silêncio dos críticos antigos e do testemunho relacionado às atitudes dos poetas para com a tradição a que inequivocamente se filiam, várias têm sido as proposições interpretativas atuais a respeito do lugar da poesia didática na história da literatura clássica. Nem todos os críticos compartilham por completo da opinião transcrita acima, no que se refere à cisão efetiva entre o gênero épico e a poesia didática. Newman³⁰ e Gale³¹, entre

²⁷ Gale (op. cit., 1994, p. 64) refere que Empédocles e Lucrécio, ecoando elementos da épica heróica, fazem amplo uso de traços lingüísticos como a estruturação formular em suas obras.

²⁸ Gale (op. cit., 1994, p. 100) cita três únicas exceções a esse respeito, sendo elas relativas ao chamado *Tractatus Coislinianus*, em que a poesia não mimética é dividida entre as categorias da narração e do didatismo, à obra do *grammaticus* Diomedes, em que se referem as categorias da poesia admonitória, narrativa e didascálica (incluindo, por exemplo, as obras de Empédocles e Lucrécio) e a certo comentário de Sérvio a respeito das *Geórgicas* de Virgílio, em que se define a obra como *libri didascalici*.

²⁹ Cf. Dalzell, op. cit., p. 21-22.

³⁰ Citado por Toohey, op. cit., 1996, p. 6.

³¹ Cf. Gale, op. cit., 1994, p. 104: *Instead of speaking of epic and didactic as separate genres, it might be more accurate to distinguish didactic epic from mythological and historical epic (...).*

outros, propõem que se considerem os textos didascálicos como pertencentes a uma espécie de variedade da épica, divisível, segundo sua interpretação, entre categorias como as das obras de fundo histórico-mítico e didático: neste caso, os temas usualmente se relacionam a conteúdos de ordem tecno-científica ou filosófico-moral; naquele, abordam-se, na definição horaciana, os “feitos dos reis e capitães nas guerras funestas.”³² Por vezes, em vista de elementos como o entrelaçamento sutil de trechos instrutivos da épica com temas míticos e heróicos, chegou-se a argumentar em favor da impossibilidade de dissociar as duas formas poéticas em questão³³: de acordo com essa observação, o fato de que mesmo as partes de conteúdo propriamente técnico admitam a “intromissão” de temas originários das fabulações do imaginário parece indicar certa tendência à fusão dessas formas de pensamento.

Na maioria das posições críticas modernas, contudo, permanece a abertura para a possibilidade de que a poesia dita didascálica seja ao menos compreendida como uma espécie de sub-categoria da épica convencional. Trata-se, portanto, basicamente de uma questão de grau, uma vez que, da concepção de um Dalzell (categórico em afirmar a independência plena do gênero didático perante outros modos de expressão artística) à posição de um Newman³⁴, que prefere, mais moderadamente, filiar-se à noção da especialização parcial do didatismo, sempre se mantém a idéia de que os textos didáticos demandam tratamento diferenciado em relação a formas como a poesia épica de tipo narrativo.

Parece-nos que não nos compete aqui dar a palavra final a respeito de uma questão tão aberta quanto esta, decidindo se os textos didáticos de fato constituem um gênero independente ou uma mera compartimentação da épica, mas tão somente esclarecer que, para os propósitos que interessam ao prosseguimento deste trabalho, basta-nos considerá-los como um conjunto de obras razoavelmente definido por certas características funcionais que lhes conferem feições típicas, diferenciáveis até certo ponto do conjunto dos recursos expressivos de todo o universo literário restante. Será justamente a consideração dessas especificidades que nos servirá de parâmetro inicial para a análise da *Ars amatoria* ovidiana

³² Cf. Horácio, op. cit., 1995, p. 57 (v. 73 do original latino).

³³ Cf. a opinião de Brioso Sánchez, mencionado por Toohey, op. cit., 1996, p. 6.

³⁴ Mencionado por Toohey, op. cit., 1996, p. 6.

em seu complexo entrelaçamento de elementos didáticos e originários do *corpus* da elegia erótica romana.

I b) Apresentação dos recursos expressivos gerais da poesia didática:

Passaremos deste ponto em diante a tratar de aspectos constitutivos fundamentais à estruturação e estabelecimento dos textos didascálicos em sua configuração particular, nos termos discutidos no tópico antecedente. Uma vez esboçado o histórico sucinto da progressão cronológica dos trabalhos dos autores vinculados a essa classe compositiva e explicada a necessidade da diferenciação de sua produção perante outras formas artísticas, procuraremos agora nos ater basicamente ao levantamento e discussão dos vários princípios construtivos que nos permitem compreender a poesia didática como tal. Nesse percurso, haverá, tanto quanto possível, a restrição da exemplificação dos itens comentados às obras de Hesíodo (*Os trabalhos e os dias*), Lucrécio (*De rerum natura*) e Virgílio (*Geórgicas*), autores escolhidos como espécie de pano de fundo sobre o qual destacaremos posteriormente a *Ars amatoria* ovidiana no que tem de descontínuo ou comum com a tradição.

Os três aspectos essencialmente necessários à constituição da poesia didática relacionam-se ao emissor da voz poética (*magister*), ao receptor da mensagem didática (*discipulus*) e ao próprio conteúdo transmitido no processo comunicativo: o mecanismo de significação posto em movimento pela dinâmica dessa categoria textual requer que a situação receptiva engendrada corresponda a algo como a escuta de um mestre por seu(s) aluno(s), de modo que, necessariamente, aquele de quem partem os “ensinamentos” seja sempre único.³⁵ Quanto aos “alunos” didáticos, não há o estabelecimento de restrições tão severas: com muita frequência, os pronomes e verbos de segunda pessoa do singular, sinais gramaticais da escuta de um ouvinte exclusivo, cedem lugar a seus correlatos plurais,

³⁵ Cf. Toohey, op. cit., 1996, p. 2: *Instruction implies an instructor's voice and, especially, some type of an addressee (...). That there must be a single and recognizable instructor's voice is a crucial point. It is this simple aspect which distinguishes didactic from, say, symposiastic literature (such as Plato's "Symposium") which habitually engages several voices.*

indicando-nos que a situação comunicativa oferece a possibilidade de que a voz se dirija a vários receptores simultaneamente³⁶.

Evidentemente, para que um conhecimento seja transmitido, é necessário que primeiro se disponha dele. Assim, corresponde a uma preocupação fundamental dos autores didáticos a indicação da confiabilidade dos emissores da voz que se propõe como canal comunicativo, no sentido de que, de alguma forma, demonstre-se ao público que aqueles que se pronunciam a respeito de um dado ramo do saber humano nestas circunstâncias efetivamente conhecem os temas tratados. O exame dos poemas didascálicos neste ponto revela-nos que determinados segmentos textuais se prestam especificamente a tal função, realizando-a de maneiras diversas conforme o enfoque dado pelos autores à questão.

Na *Ars amatoria* ovidiana, emprega-se a noção de *usus* (experiência) como prova da confiabilidade do eu-poético, fazendo-nos supor que aquele que nos fala conhece as técnicas da galanteria amorosa porque ele próprio as teria vivenciado³⁷. Entretanto, esse não será o único meio de preenchimento desta função textual pelos poetas: Hesíodo recorreu ao tema da inspiração poética pelas musas, apresentando-se como uma espécie de “vate” ou transmissor privilegiado de conhecimentos divinos aos homens. Em Lucrécio, que não elabora as bases do pensamento que veicula poeticamente pelo fato de que se apropria das idéias filosóficas de Epicuro, a própria vinculação intelectual ao filósofo, enfaticamente apresentado como heróico libertador do gênero humano, favorece a plena aceitação do que é dito. Virgílio, por sua vez, deslocando a questão para o plano da experiência política, fez de Otaviano divinizado o grande inspirador de suas *Geórgicas*.³⁸

A concessão de autoridade, garantida à voz didática por mecanismos como esses, permite que, a princípio, a consideremos como a fala de um “mestre” que de fato transmitirá conhecimentos a respeito dos temas abordados. É necessário observar, porém,

³⁶ Na *Ars amatoria* de Ovídio tem-se exemplificação desse tipo de alternância; considerem-se, por exemplo, os versos seguintes (*Ars*, III, 69-70 e III, 298): *Tempus erit, quo tu, quae nunc excludis amantes, / Frigida deserta nocte iacebis anus, (...).* – Haverá um tempo em que tu, que agora repudias amantes, jazerás velha e fria numa noite deserta. – e *Discite femineo corpora ferre gradu.* – Aprendei a mover-vos com passos femininos.

³⁷ Cf. *Ars amatoria*, I, 29: *Usus opus mouet hoc; uati parete perito.* – A experiência move esta obra: obedecei ao vate perito.

³⁸ Cf. Wilkinson, L.P. *The “Georgics” of Virgil. A critical Survey*. Norman, University of Oklahoma Press, 1997, p. 163: *He is invoked to help not only the farmers, but also the poet – “da facilem cursum” – replacing the Muses normally invoked in poems.*

que o tipo de tratamento dado aos temas pela voz referida implica variações que se refletem na própria figura do *magister*, determinando-lhe, com a maior ou menor adesão ao papel formador idealmente esperado, os traços gerais. No caso de um Lucrécio, o entusiasmo e o comprometimento com a proposta de Epicuro³⁹ “contaminam” o texto e chegam a transformar-se em iniciativa de doutrinação do público por meio da poesia; em outras palavras, a voz didática empregada por ele não frustra as expectativas do público no que se refere ao *ethos* introduzido no discurso quando da reivindicação do direito de falar com real conhecimento de causa, pois não se desperdiça a oportunidade de interação comunicativa com o receptor pela adoção de uma postura que não se refira essencialmente à exposição convincente das doutrinas que se deseja recomendar. Em Hesíodo, *mutatis mutandis*, também não há lugar para a separação abrupta entre “espírito” e “letra”, no sentido de que a figura do *magister*⁴⁰ não existe apenas em função da obediência às regras do código didascálico, mas efetivamente se presta a propósitos de recomendação de condutas consideradas dignas do homem justo.⁴¹

Em certos casos, não mais se verifica a adesão da voz do *magister* a propósitos formadores: tem-se, então, certo descompasso entre a estrutura didática, que naturalmente acolhe iniciativas “educativas” variadas, e o modo de realização concreta da dinâmica textual, desviada para outros propósitos. Um dos exemplos clássicos nesse sentido diz

³⁹ Cf. Paratore, E. *História da Literatura Latina*. Trad. de Manuel Losa. Lisboa, Calouste Gulbenkian, s.d., p. 279: *Mas aquilo que torna Lucrécio único e sumo é o tom e a cor que a sua experiência poética introduz na adesão total às idéias assimiladas, é aquele fervor apostólico, aquele entusiasmo religioso pelo Mestre, que, ainda que tradicionais na seita, assumem nele um timbre novo, aquele tom de adesão não só intelectual, mas sentimental e afectiva, aquela participação integral de todo o ser, que denuncia o carácter romano da experiência lucreciana.*

⁴⁰ Em *Os trabalhos e os dias*, a função do *magister* especializa-se sob a forma da figura de um irmão (Hesíodo) que se dirige a outro (Perses). Assim, pode-se compreender com facilidade que não necessariamente nos referimos a caracterizações da voz didática que se identifiquem apenas com a figura de um “mestre” em sentido estrito: basta, para que se cumpram as condições constitutivas da poesia didática, que haja um foco emissor de informações ou aconselhamentos, de forma que quaisquer variações sobre esse modelo constituem traços pertencentes à proposta poética de cada autor, sem grandes implicações no que se refere à filiação das obras aos parâmetros mínimos da classe compositiva referida.

⁴¹ Cf. Jaeger, op. cit., p. 81: *Así como Homero describe el destino de los héroes que luchan y sufren como un drama de los dioses y de los hombres, ofrece Hesíodo el vulgar acaecimiento civil de su pleito jurídico como una lucha de los poderes del cielo y de la tierra por el triunfo de la justicia. (...) No puede naturalmente, como lo hace Homero, trasladar a los oyentes al cielo, porque ningún mortal puede conocer las decisiones de Zeus sobre sí mismo y sobre sus cosas. Sólo puede rogar a Zeus que proteja la justicia. El poema comienza con himnos y plegarias. Zeus, que humilla a los poderosos y ensalza a los humildes, debe hacer justa la sentencia de los jueces. El poeta mismo toma en tierra el papel activo de decir la verdad a su hermano extraviado y apartarlo del camino funesto de la injusticia y la contienda.*

respeito às obras de Nicandro de Cirene, em que a elaboração extrema da linguagem poética é ineficaz justamente no que se refere à função informativa do texto; em sua análise de certo trecho etiológico da *Therriaca*, em que se apresenta a *dipsas*, espécie de serpente altamente mortífera, Toohey comenta algo como o descompasso que mencionamos:

*O que o interlúdio da “dipsas” de fato nos diz? Provavelmente, não o suficiente para reconhecê-la, mas talvez o necessário para reconhecer os sintomas de sua picada em alguém. Não se menciona como tratar a picada de uma “dipsas”. Há algum elemento de instrução no mito, mas não é uma instrução que possa ser posta em prática: que todos somos mortais é algo de que, sem precisar ler Nicandro, todos sabemos. A instrução é um jogo. O que interessa a Nicandro é o assunto tratado e, como veremos, o modo de expô-lo. Que dizer do assunto? Ele é inegavelmente interessante, e há ainda um mercado para esse tipo de material quase científico. Livrinhos sobre serpentes perigosas e aranhas - em geral um tanto ineficazes - são estrondosamente vendidos nas livrarias populares da Austrália. Seu objetivo quase sempre tem mais a ver com o deleite do que com a instrução ou a cura.*⁴²

Num poema com a complexidade das *Geórgicas* de Virgílio, em que temas variados são tratados de modo intrincado e dificilmente redutível a um padrão homogeneizador, o fundo agrícola não se furta a uma abordagem multifacetada ou mesmo, em certos pontos, conflitante⁴³. Com efeito, um dos mais importantes pontos de tensão da obra diz respeito ao modo de tratamento dos trabalhos ou dos trabalhadores do campo pelo poeta; apesar de, como demonstraram certos críticos, encontrarem-se nas *Geórgicas* trechos tão enaltecendores da figura do agricultor a ponto de aproximá-lo, em sua luta diária pelo

⁴² Toohey, op. cit., 1996, p. 66.

⁴³ Cf. a opinião de Gale (Gale, M. *Virgil on the Nature of Things. The “Georgics”, Lucretius and the Didactic Tradition*. Cambridge, University Press, 2000, p. 79): *In chapter 2, I portrayed the farmer’s calling as a struggle against entropy: the order and productivity of the agricultural landscape is constantly threatened by bad weather, pests, weeds, the undisciplined luxuriance of wild plants, the chaotic forces of sexuality and disease. But Virgil’s portrait of the natural world also has another side to it: in other parts of the poem (particularly book 2), the earth is portrayed as a generous and hospitable habitat, which pours forth its fruits for the taking, like the lands of Hesiod’s Golden Race. The tendency to disorder manifested on earth is also counterbalanced by the divinely-ordained regularity of the heavens.*

domínio dos elementos naturais, da caracterização dos grandes heróis épicos homéricos⁴⁴, não faltam observações de outros estudiosos a respeito de certo distanciamento de Virgílio em relação ao que se descreve em algumas passagens de conteúdo rural:

*Addison tem uma ótima frase sobre o fato de Virgílio “lançar o esterco em roda com um ar gracioso”. Lançar o esterco em roda não é, em absoluto, o que ele faz. Sua única menção ao assunto é caracterizada por um certo pudor acanhado. “Não seja vergonhoso”, diz, “impregnar a terra com o rico estrume” (1.80). Vergonha não é, pela minha experiência, um dos problemas do fazendeiro praticante. A atitude de Virgílio para com a fazenda é consistentemente urbana. A comparação entre a cidade e o campo no final do segundo livro é escrita da perspectiva de alguém que é de todo familiar com a vileza da vida urbana, e nas seções didáticas do poema o leitor é com frequência endereçado como se pudesse considerar o tema muito trivial ou ligeiramente rude: “Não desdenhes ocupar-te da lentilha egípcia” (1.228); “Posso dizer-te muitas máximas antigas [sobre a eira] se não te afastas nem recusas considerar esses temas triviais” (1.176-7). Frases desse tipo estabelecem uma clara distinção entre o leitor e o tema. Como consequência, o didatismo das “Geórgicas” é de um tipo muito especial. O material preceptivo é central para o poema, mas há falta de adesão a ele.*⁴⁵

Em vista de atitudes como essas para com o tema, dever-nos-íamos perguntar se aqui ainda resta lugar para o pleno preenchimento da figura discursiva do *magister*. A princípio, toda atividade de ensinamento pressupõe a real familiaridade do mestre com o conteúdo tratado e recomenda que não se desdenhe o mesmo, por mais ínfimo que possa

⁴⁴ Monica Gale (op. cit., 2000, p. 253-254), em comentário a certa passagem do livro I das *Geórgicas* (*quid dicam, iacto qui semine comminus arua/ insequitur*, v. 104-105) observou: *Here, the land is represented not as the farmer's army, but as his antagonist; the language suggests a legionary who, having thrown his pilum, engages in hand-to-hand combat - and the enemy is now the very fields (arua) that a few moments ago seemed to be on the farmer's side. The military vocabulary here also serves to introduce a Homeric allusion: as has often been noted, the picture of the farmer irrigating his fields in 106-10 is based on Il. 21.257-62, a simile describing Achilles' fight with the river Scamander. Thus, the farmer is compared not only to a Homeric warrior, but to the Homeric warrior par excellence, at the height of his murderous fury following the death of Patroclus.*

⁴⁵ Cf. Dalzell, op. cit., p. 123-124.

parecer: se algo merece ser ensinado, merece também ser considerado como é, sem atenuações que lhe suavizem a trivialidade ou a aspereza.

Virgílio, então, por vezes procede nas *Geórgicas* como se desse claras mostras da condição essencialmente literária da camada constitutiva da obra que se refere aos assuntos técnicos, indicando-nos, por exemplo, que o mestre de assuntos agrícolas não se propõe a aproximar-se do universo retratado a ponto de apresentá-lo com total naturalidade. Assim, cremos ser possível afirmar que o distanciamento entre “leitor e tema”, nos termos de Dalzell, resulta do eventual distanciamento prévio do poeta em relação ao conteúdo, uma vez que, ao abordá-lo com certa estranheza (prevendo mesmo a intolerância do leitor a seu respeito), procede como se impedisse a acomodação completa da mensagem e do papel discursivo idealmente esperado para a voz didática a uma linguagem que lhe denuncia a condição de escritor sofisticado que conscientemente compõe para um público de mesma natureza. Neste caso, o poeta coloca-se num ponto de observação em que praticamente assiste como observador ao que se descreve, sem efetivamente assimilá-lo com a intensidade de quem não mais o reconhece como algo apartado de si por sua excessiva rusticidade.

Um outro importante traço da caracterização da voz didática consiste no efeito de proximidade com os receptores dos textos que se encontra associado a ela. De fato, certos recursos expressivos como sinalizadores metalingüísticos variados (indicando que um novo tópico será abordado em seguida⁴⁶, enfatizando a importância do que se diz, retomando pontos já tratados...), admoestações, aconselhamentos⁴⁷ e comentários⁴⁸ sugerem a presença do emissor da mensagem poética, pois se constituem de algum modo em momentos de sua intromissão no encadeamento das “lições” oferecidas. Tais “lembretes” da presença da figura do *magister* contribuem para o estabelecimento da situação didática, no sentido de que essa apenas pode realizar-se como resultado da interação visível entre ele e seus “alunos”; a ênfase posta pela didascálica na viva caracterização do “mestre” como um de

⁴⁶ Como exemplo desse tipo de ocorrência, considerem-se os seguintes versos da *Ars amatoria* de Ovídio (I, 753-754): *Finiturus eram; sed sunt diuersa puellis/ Pectora; mille animos excipe mille modis.* – Estava prestes a finalizar, mas o caráter das moças é variado: perscruta mil espíritos de mil maneiras.

⁴⁷ *Idem et ibidem*, II, 111-112: *Vt dominam teneas nec te mirere relictum,/ Ingenii dotes corporis adde bonis.* – (...) soma dotes de espírito aos bens do corpo para reteres tua dona e não te admires com teu abandono.

⁴⁸ Cf. *Ars*, II, 683-684: *Odi concubitus qui non utrumque resoluunt/ (Hoc est cur pueri tangar amore minus);* – Odeio os amplexos que não satisfazem os dois (é por isso que sou menos tocado pelo amor dos garotos).

seus recursos construtivos fundamentais foi, aliás, ressaltada por Toohey, que a considera um dos fatores responsáveis pela eficiência da classe compositiva referida.⁴⁹

Quanto ao receptor da mensagem didática, pode-se dizer que é em grande parte condicionado pelos procedimentos discursivos do *magister*. Assim, ocorre que, por meio de indícios disseminados ao longo dos textos, podem-se fazer conjecturas a respeito de fatores como o tipo de público a que se voltam as obras, sua destinação a uma maior ou menor difusão social e ao modo receptivo engendrado pelo poeta, no que se refere ao estabelecimento da interação entre a obra e os ouvintes/ leitores.

Uma das questões clássicas a respeito da natureza do *discipulus* consiste no exame do que se deve realmente compreender em termos da abrangência do público em cada caso. Certos autores de poesia didática adotam o procedimento de nomeação dos destinatários, como se, de fato, tivessem composto as obras segundo uma forma comunicativa em circuito fechado, no sentido de que seus participantes já se encontrassem claramente definidos pela letra do texto. Dentre os autores que consideramos, Hesíodo (com a nomeação de seu irmão, Perses, e, eventualmente, com a evocação dos nobres desonestos), Lucrécio (com a nomeação de Mêmio) e Virgílio (com a nomeação de Mecenas e Augusto) procederam desse modo.

Tem-se em geral considerado que tal mecanismo não implica forçosamente a destinação da mensagem didática ao “ensinamento” dos indivíduos nomeados: em certos casos, isso seria mesmo absurdo. Basta evocar, por exemplo, a figura histórica de Mecenas (como se sabe, trata-se de uma personagem refinadíssima, pertencente aos altos círculos sócio-políticos da época augustana e influente mesmo sobre o próprio imperador) para que se verifique a impossibilidade de que os rudes ensinamentos de que se ocupa o poeta ao longo das quatro *Geórgicas* (cultivo da terra, cuidados com as árvores, cuidados com os animais e apicultura) tenham de algum modo sido compostos visando a sua “instrução” técnica. Parece-nos que tal nomeação deveria antes ser compreendida como uma espécie de homenagem e referência do poeta a sua filiação ao círculo intelectual agregado em torno da

⁴⁹ Cf. Toohey, op. cit., 1996, p. 15: *Didactic poetry, to be really successful, ought to exhibit: 1- a strong, singular and persuasive voice (...).*

pessoa do protetor.⁵⁰ Além disso, em vista da necessidade de leitura da obra em outros níveis, relacionados a temas tão abrangentes quanto a moral, a política, a religião e a economia, dever-se-iam preferencialmente considerar leitores da proeminência de Mecenas e Augusto como receptores inequívocos desses conteúdos apenas, não de todo estranhos à esfera de suas atuações concretas em sociedade.

Há que se considerar ainda que, no caso do poema virgiliano de que nos ocupamos, dificilmente se poderia chegar a um consenso em relação ao esclarecimento do tipo do “fazendeiro” evocado pelo poeta: no que se refere aos trechos essencialmente didáticos da obra⁵¹, indícios de natureza variada têm apontado para imagens desse destinatário que nos remetem à condição do pequeno proprietário de terras do período final da república e do início do principado de Augusto ou a algo como o aristocrata detentor de vastos latifúndios⁵². Além disso, o alto grau de elaboração poética da obra determina-lhe uma tal complexidade de sentidos que afasta qualquer função meramente informativa do âmbito de seu núcleo significativo principal: como bem observou Dalzell, a ausência de “propósitos agrícolas práticos” desobrigou Virgílio da definição de um *discipulus* preciso para os preceitos que se oferecem sem muita preocupação com o rigor.⁵³

O destinatário nomeado de Lucrécio no *De rerum natura* é Mêmio⁵⁴, mas muito improvavelmente seria defensável que uma obra desse tipo, em que chega a manifestar-se certo entusiasmo missionário no combate aos males da *religio* e da *superstitio*

⁵⁰ Cf. Wilkinson, op. cit., p. 49: “To-morrow to fresh woods and pastures new.” The “Eclogues” were composed in 42-39 B.C., with the “Gallus” as an afterthought a year or so later. By the time they were finished Virgil was a member of Maecenas’ circle. To what poetry should he turn next? Two lines from the poem to Book 3 have naturally been cited as meaning that Maecenas ordered the “Georgics” (40-1): “interea Dryadum silvas saltusque sequamur/ intactos, tua, Maecenas, haud mollia iussa;” “meanwhile let me pursue the woods and virgin glades of the Dryads, your bidding, Maecenas, and no easy one.” – “Iussa” need not denote a “command”: it can be something milder than that. The poets’ “recusationes” are evidences enough that Maecenas did not give them commands. But in any case this passage, in which Virgil looks forward to the epic he means to write in honour of Octavian, was written in 29 B.C., more than seven years later. In this context the words need mean no more than that Maecenas was holding him to finishing off the “Georgics”, as Horace in Epode 14 intimates that he is holding him to completing the book of iambics – “occidis saepe rogando”.

⁵¹ Na referência aos “trechos essencialmente didáticos da obra” entendemos como tais aqueles em que de fato se trata de assuntos técnicos, diretamente relacionados, portanto, ao lado mais propriamente informativo do poema.

⁵² Cf. Dalzell, op. cit., p. 108-109.

⁵³ *Idem et ibidem*, p. 109.

⁵⁴ Mêmio: Gaio Mêmio, genro do ditador Sila e pretor em 58 a. C.; patrono de Catulo e, possivelmente, de Lucrécio, foi exilado por corrupção em 52 a. C.

(apresentados como espécie de flagelo comum a toda a humanidade), visasse apenas à “conversão” de um único homem: nela, a princípio, cada um dos mortais ignorantes da verdade representada pelos ensinamentos filosóficos de Epicuro detém a condição necessária para identificar-se com a figura do *discipulus*⁵⁵.

No *De rerum natura*, curiosamente, ocorre por vezes que alguns verbos conjugados na segunda pessoa do singular do modo subjuntivo geram ambigüidades, pois não se pode saber ao certo se Lucrécio se dirige ao interlocutor nomeado (Mêmio) ou indetermina o sujeito em latim através do emprego da construção mencionada: nesse último caso, como se sabe, o destinatário poderia identificar-se com os homens em sentido lato. Toohey, porém, posicionando-se a respeito da identidade do *discipulus* lucreciano, observa que o tratamento de segunda pessoa, utilizado por Lucrécio através do emprego do pronome latino *tu* ou, de forma menos explícita, pelo uso das formas verbais correspondentes, só pode evocar, na maioria dos casos, esse destinatário geral que se identifica com todos os que se propõem a ouvir-lhe as lições⁵⁶. Como nota, além de Memio, e, eventualmente, de Epicuro, é esse destinatário que poderia ser referido nos momentos de emprego dos modos de tratamento citados, mas o contexto, isto é, o conteúdo do que se diz nessas passagens (com frequência vinculado a características ou limitações partilhadas por todos os seres humanos), acrescido do intento doutrinário que se tem unanimemente atribuído à obra do poeta ao longo de séculos de interpretação, pede que não restrinjamos por demais o alcance da mensagem por sua atribuição a indivíduos particularizados.

Deve-se dizer que, em Lucrécio, o destinatário didático nada tem de parecido com uma simples figura criada com fins exclusivos de preenchimento do papel de receptor

⁵⁵ Monica Gale (op. cit., 1994, p. 89-90), no entanto, embora não duvide das intenções doutrinárias de Lucrécio no *De rerum natura*, entende que certos indícios dispersos ao longo do texto permitem restringir o público a que originalmente se destinou a obra aos membros das elites de Roma; assim, destaca que, em seus ataques a todas as formas de justificação do pensamento mítico, o poeta critica especificamente as explicações alegóricas de lendas originárias do imaginário grego, já que os romanos dispunham de pouca mitologia própria. Como observa, os que conheciam mitologia em Roma conheciam-na “por importação” e através da cultura erudita (pelo contato com as obras dos poetas e filósofos que a tematizaram), e a eles se voltam os conselhos de Lucrécio. Além disso, acrescenta que o autor pressupõe um público aristocrático, familiarizado com o modo de vida dos ricos, pertencente a classes política e militarmente dominantes na sociedade, conhecedor da obra de Ênio, dos trágicos latinos, dos poetas gregos tradicionais e de filosofia.

⁵⁶ Toohey, op. cit., 1996, p. 97-98.

fictício do que é dito⁵⁷. Para que nos apercebamos da profunda diferença que se verifica nesse aspecto de sua proposta poética em relação às obras de outros autores, basta recordar o que dissemos há pouco, quando se comentou a indeterminação quase que completa da categoria do receptor dos conteúdos que compõem a camada dos ensinamentos agrários das *Geórgicas*, perturbadora mesmo em se considerando o fato de que o intento de Virgílio nesse nível da composição tenha sido de estabelecimento de uma situação didascálica típica, *grosso modo* desprovida de funções estranhas à representação artística: pelo que observamos, tem-se a viva impressão de que esse poeta não se importa sequer em precisar o tipo do proprietário rural referido, deslocando a força expressiva da obra para elementos diversos da criação de um vínculo de comprometimento instrutivo real para com aqueles a quem se dirige apenas artificialmente como mestre das técnicas abordadas.

Em Hesíodo, como dissemos, dirigem-se admoestações a Perses, seu irmão. O suposto motivo de composição da obra relaciona-se à briga judicial entre ambos pela questão da divisão da herança dos pais: Perses, conta-nos Hesíodo, secundado por juízes desonestos, obteve na partilha dos bens um quinhão maior do que o justo. Desse modo, Hesíodo constrói seu poema como recomendação de uma conduta de vida orientada pelo trabalho honesto e desviada de propósitos escusos, como aqueles que atribui ao irmão. Para ele, o único meio lícito de que os homens de condição modesta garantam a prosperidade consiste no trabalho que se faz com as próprias mãos; as ocupações com afazeres estéreis (como os processos e intrigas) devem ser relegadas a pessoas como os nobres, que não precisam preocupar-se em trabalhar para garantir seu sustento.

Quanto à figura de Perses esboçada por Hesíodo em *Os trabalhos e os dias*, pode-se dizer que, independentemente das intenções do poeta no que se refere ao preenchimento do *locus* discursivo do aluno didático pelo público, ou seja, do fato de que tenha de início destinado sua obra à crítica e orientação do irmão ou apenas o tenha evocado figurativamente, como representante de um tipo humano característico, o tratamento dado

⁵⁷ Em Lucrécio, praticamente não é preciso o desdobramento do receptor entre sua pessoa e um leitor/ ouvinte moldados pelo texto: não nos precisamos “fantasiar” de marinheiros ou outras figuras correspondentes a papéis sociais precisos que não necessariamente correspondem a nosso modo de vida para interagir com a obra pelo recebimento das instruções fornecidas. O próprio Mêmio, externamente apresentado como o destinatário, não se constitui num caractere essencialmente estranho aos destinatários romanos do *De rerum natura*, uma vez que evoca uma personagem histórica pertencente ao mesmo estrato social (elevado) dos que

pelo poeta à matéria (em que se evidencia a seriedade na recomendação da reverência para com os deuses e da prática da justiça) e o teor dos ensinamentos éticos que se busca transmitir por meio da obra, bastante amplos e determinantes de sérias implicações morais e religiosas, parecem indicar-nos que não é preciso considerar apenas o sentido literal do texto, atribuindo ao indivíduo nomeado todo o escopo de atuação da mensagem poética: em outras palavras, e de modo semelhante ao que ocorre em Lucrécio, a figura de Perses pode atualizar-se a cada vez que um novo leitor ou ouvinte interagem com o texto, de modo que, na prática, não corresponde com exclusividade ao ponto de chegada do processo comunicativo. Se, como parece ser o caso, o poema de fato se presta a propósitos formadores amplos, no sentido de que a mensagem não é apenas passível de direcionar-se a um indivíduo particularizado, mas a todos os que se sintam de alguma forma desencorajados a proceder com retidão, o impulso instrutivo da obra alcança, potencialmente, um público maior.⁵⁸

Parece-nos que o tipo de relação estabelecida pelos textos didáticos com o público caracteriza-se, em casos como esses, pelo convite a uma forte integração com o jogo discursivo. Não se trata apenas de uma forma de apreciação da arte em que os receptores simplesmente assistam “do lado de fora” a situações plenamente resolvidas no plano textual, pois, por definição, não é possível pensar no desempenho da função do “mestre” sem que ele interaja com “alunos” que, nestas condições, podem corresponder com grande imediatez aos verdadeiros apreciadores das obras; num extremo, poder-se-ia mesmo operar a transformação das atitudes dos receptores por meio da instrução a que se procede nestas circunstâncias.

Independentemente do grau de comprometimento esperado do leitor/ ouvinte para com os temas ostensivos de sua mensagem didática, Lucrécio e Virgílio pressupõem um público culto; bastando-nos o que se disse quanto ao primeiro com fins de esclarecimento

se deveriam originalmente constituir no público potencial de Lucrécio (cf. o texto da nota de número cinquenta e cinco, neste capítulo).

⁵⁸ Cf. comentário de M. L. West a respeito, presente na introdução a suas traduções à *Teogonia* e a *Os trabalhos e os dias* (Hesiod. *Theogony. Works and days*. New translation by M. L. West. Oxford, New York, Oxford University Press, 1998, p. 13): *Although clearly intended for a wide audience, the advice is ostensibly addressed to certain individuals whose honesty and/ or industry leave much to be desired: to Hesiod's brother Perses, who is said to have taken more than his share of their father's estate (but also, in another context, to have been reduced to beggary by his idleness) and to some "kings" or local nobles, who are said to have accepted bribes from Perses and shown him undue favour in return.*

do assunto⁵⁹, passaremos agora a tratar resumidamente da mesma questão em Virgílio, destacando alguns traços das *Geórgicas* que nos permitem compreendê-la antes como refinado produto da arte literária que como tratado efetivamente voltado à abordagem sistemática de técnicas agrárias.

Wilkinson, entre outros críticos, fez detalhadas observações nesse sentido,⁶⁰ destacando a riqueza dos elementos do fundo poético, político⁶¹ ou mesmo filosófico da obra. Logo no capítulo introdutório de seu estudo, chega a declarar que não a reconhece como essencialmente didática, em vista da importância assumida pela descrição como verdadeiro princípio estruturador do poema⁶²; segundo sua interpretação, as descrições que se encontram nos trechos ditos didáticos teriam como principal função deleitar a imaginação do leitor pelo detalhamento e vivacidade das imagens apresentadas, fortemente evocativas das paisagens e do modo de vida campestres da Itália nos tempos do poeta.⁶³

Como importante recurso do fazer poético de Virgílio nesta obra, parece-nos importante mencionar o que se tem considerado em termos de alternância contrastiva de tons ao longo de suas páginas. Assim, críticos como Gale e o próprio Wilkinson⁶⁴ destacam-lhe a disposição dos temas de modo calculado, a fim de que se possam extrair

⁵⁹ Cf. o texto da nota de número cinquenta e cinco, neste capítulo.

⁶⁰ A respeito dos temas poético, político e filosófico nas *Geórgicas* de Virgílio, cf. respectivamente os trechos seguintes (Wilkinson, op. cit.): p. 56-68, 49-55 e 121-132.

⁶¹ Se, muitas vezes, Virgílio manifesta-se favoravelmente ao “augustanismo”, em certas passagens, como demonstra Gale (op. cit., 2000, p. 246), sua posição revela-se mais ambígua no que se refere especificamente à associação entre a figura do governante e a pujança bélica, por vezes considerada como força destrutiva oposta ao bem supremo do *otium* campestre.

⁶² Cf. Wilkinson, op. cit., p. 11: *I believe that Virgil came to realize through reading Lucretius that an accumulation of detailed observations, however commonplace in themselves, may compose a great panoramic picture, and that the framework for this could be a didactic treatise. It is not the imperative verb but the object that is significant; and the total impression transcends the sum of the contributors. The “Georgics” is, in fact, the first poem in all literature in which description may be said to be the chief “raison d’être” and source of pleasure.*

⁶³ Em comentário a um longo trecho descritivo das *Geórgicas*, (op. cit., p. 12-13) o crítico observa: *What is the didactic content of these seventeen lines? “In summer drive your sheep and goats to pasture at dawn, to drink at forenoon, to shade at noon, to feed and drink again at sunset.” All the rest is pictorial detail. And, as in Lucretius, it is not only the studied passages of description which create the effect. The “Georgics”, which have so often been delightfully illustrated, are like a superb documentary of Italy painted by the hand of a Brueghel, peasants in a landscape busy with the tasks and religious rites of the four seasons.*

⁶⁴ Cf., respectivamente, Gale, op. cit. (2000), p. 18 e Wilkinson, op. cit., p. 72: *One of the most strikingly “classical” features of the “Georgics” is the elegant balance of its structure. It has often been observed that “dark” books (1 and 3) alternate with books which are generally lighter in mood (2 and 4)./ It will be seen that what is involved here is more than variation. It is artistic principles of balance and contrast, interplay of great and small, “chiaroscuro” of light and shade, striking juxtapositions which we shall find of gaiety and*

efeitos da própria progressão do texto: muito claramente, trata-se de uma opção construtiva que não se esgota no mero utilitarismo de uma exposição despida de quaisquer propósitos estranhos a uma suposta intenção informativa.

Podem-se ainda considerar sintomáticos da condição do texto como fruto de um modo compositivo intrinsecamente erudito elementos como o uso de técnicas poéticas sofisticadas (a exemplo do que se verifica no término da obra, que se encerra de modo surpreendente com o *epílion* de Aristeu⁶⁵), a alusão sutil a determinadas doutrinas filosóficas (como aquelas relativas ao epicurismo e ao neopitagorismo)⁶⁶, a seleção dos aspectos técnicos tratados pelo poeta⁶⁷ e a eventual tendência à idealização da vida campestre, à maneira bucólica⁶⁸.

Em *Os trabalhos e os dias*, a julgar-se pelo conteúdo de suas passagens técnicas (dedicadas ao tratamento de aspectos variados da agropecuária ou da navegação) e independentemente da consideração dos que a podem preencher como receptores “reais”, incorporando temporariamente o papel do *discipulus*, dirige-se a mensagem didática basicamente ao que se pode considerar um ponto central, correspondente à figura de Perses ou do homem da classe do pequeno proprietário de terras da Beócia. Apesar do estranhamento que se pode prever perante o fato de que preceitos náuticos sejam incorporados a uma obra cujo universo temático e o sentido moral se relacionam às condições sócio-econômicas dos camponeses beócios da época do poeta, dispõe-se de

grimness, humour and pathos, mythology and modernity, Italian and foreign. Such relationships have also recently been detected in the arrangement of wall-paintings of this period.

⁶⁵ O *epílion*, ou pequena épica, constitui-se numa invenção literária dos poetas alexandrinos (embora a designação e o reconhecimento da categoria compositiva caibam aos teóricos modernos), caracterizando-se pela estrutura narrativa de extensão razoavelmente breve, pelo emprego do hexâmetro, pela tematização de lendas míticas (vida e amores dos heróis) e pelo desdobramento em mais de uma história, de modo que uma delas é contida pela outra (cf. *The Oxford Companion to Classical Literature*. Second edition. Oxford, New York, Oxford University Press, 1989, p. 219-220).

⁶⁶ Cf. Wilkinson, op. cit., p. 121-124.

⁶⁷ Cf. Dalzell, op. cit., p. 106: *Certainly the Roman farmer had better authorities to rely on. He could turn to Cato or Varro, or later to Columella, and find a fuller and more reliable treatment of the subject. Virgil makes no claim to completeness. His plan is ruthlessly selective. “Non ego cuncta meis amplecti versibus opto” (“I do not wish to cover everything in my verse”), he proclaims near the opening of Book 2. In no aspect of his subject does he provide the practising farmer with the information which he needed to have.*

⁶⁸ *Idem et ibidem*, p. 110. Em comentário a uma passagem das *Geórgicas*, o crítico observou: *In this idyllic scene at least some of these sportsmen must have been slaves, for even on a small farm the hard work was generally done by slaves. But if slaves are present, they are slaves at play. We are closer here to the world of the “Eclogues” than to life on the farm as we see it described by Cato and Varro.*

elementos para a compreensão unitária da obra, no sentido de que a chamada *Nautilia*⁶⁹, nos termos de Hamilton, não se trataria de uma interpolação espúria no texto hesiódico, ou mesmo para sua integração ao pano de fundo agrário que se nos apresenta em outros momentos do poema.

Segundo a hipótese de Hamilton, observam-se correlações precisas entre certos elementos presentes na *Nautilia* (integrante da segunda parte do poema)⁷⁰ e no mito dos heróis (de que se trata na primeira parte): naquele caso, encontra-se a figura de Hesíodo, que diz ter navegado apenas uma vez e brevemente a Cálcis para participar de um concurso poético em que saiu vencedor, recebendo como prêmio uma trípode; no segundo, são-nos apresentados os heróis da guerra de Tróia, que viajaram longamente por mar para guerrear e tomaram Helena como prêmio máximo de sua vitória⁷¹. Tal correlação, pela lógica interna à obra, resulta francamente favorável ao que se descreve na *Nautilia* em termos de uma realidade superior: Hesíodo inegavelmente faz prevalecer no poema o valor do trabalho (resultante da competitividade construtiva) sobre a violência estéril da guerra (gerada pelo espírito destrutivo da discórdia, de que a Éris má constitui a imagem). Semelhantes elos de ligação parecem confirmar a existência de uma forma de composição menos desordenada do que se tem com freqüência atribuído à obra, reforçando também a idéia da autenticidade da maioria de suas partes, a exemplo do trecho de que nos ocupamos aqui.

Além disso, a navegação surge em Hesíodo associada apenas a uma alternativa para aqueles que enfrentam dificuldades na obtenção do ganho por meio dos trabalhos da terra: seu pai e irmão dedicaram-se a ela em certa ocasião por motivo de pobreza, de modo que, se for necessária em circunstâncias semelhantes, há uma maneira mais apropriada de realizá-la, paralelamente ao que se dá com atividades como o trato do rebanho e o semear dos campos.

Não se trata, então, de algo essencialmente estranho ao núcleo rural do poema, pois sua união à trama textual do todo e a noção de complementaridade da atividade mercantil marítima às possibilidades econômicas dos pequenos proprietários beócios desaconselha a

⁶⁹ Cf. Hamilton, R. *The architecture of hesiodic poetry*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1989, p. 47.

⁷⁰ Segundo Hamilton (op. cit., p. 85-86), por uma série de fatores (seleção lexical, associação de características boas ou más ao espírito de competição entre os homens, tratamento mítico ou prático dos temas...) o texto de *Os trabalhos e os dias* divide-se fundamentalmente em duas partes.

compreensão fragmentária da obra, como se o receptor dos conhecimentos técnicos devesse ser compreendido separadamente como “fazendeiro” ou “marinheiro”, sem nenhuma abertura para a sobreposição dos papéis sociais mencionados⁷².

Uma vez referidas as características do emissor e do receptor didáticos, passaremos à consideração dos temas usualmente abordados pela poesia didascálica. De início, pode-se dizer que tais temas cobrem variada gama de matérias: além das temáticas agrícola, astronômica e filosófico-moral empregadas com certa frequência pelos praticantes da classe compositiva em questão, encontram-se também obras que veiculam conteúdos tão variados quanto os de tipo lúdico (jogos de dados, jogos de tabuleiro, festejos...), gastronômico, “esportivo” (natação, pesca...) e cosmético.⁷³

Uma breve passagem de olhos pelos itens enumerados acima, porém, permite-nos separá-los em apenas dois grupos principais: assim, tem-se, de um lado, os temas relacionados a afazeres práticos, de natureza eminentemente tecno-científica (agro-pecuária, pesca, gastronomia, cosméticos...); de outro, encontram-se conteúdos voltados a questões mais abstratas e intelectualizadas, que refletem preocupações de ordem filosófica ou ético-moral. Contudo, muito dificilmente se podem encontrar tópicos isolados, funcionando como temas únicos no preenchimento da estrutura da maioria dos poemas didascálicos que chegaram até nós. Com frequência, derivam-se questões abstratas da maior importância de temas que, considerados em si próprios, seriam “mecânicos” ou banais: tem-se, em casos semelhantes, a possibilidade da composição de obras complexas do ponto-de-vista do tratamento entrelaçado de saberes oriundos de áreas bastante distintas do saber humano.

Nestas circunstâncias, mesmo as partes ditas “técnicas” assumem, em vista das possibilidades que se oferecem para uma leitura integrada do conjunto, funções que não condizem mais com o simplesmente informativo. Com efeito, a sobreposição da matéria propriamente técnica com questões de alcance mais abrangente faz com que a dimensão dos

⁷¹ Cf. Hamilton, op. cit., p. 68-69.

⁷² A este respeito, cf. West, citado por Toohey (op. cit., 1996, p. 31): *The passage on sailing, which follows that on agriculture, is ostensibly present to provide advice to the farmer, who has surplus produce, on how to ship it elsewhere. West (1978: 313) defends the passage this way. He points out that such an owner-sailor as we see here “is not out of place in southern Boeotia. The land was fertile enough for the export of grain to be an economic possibility, and Thespieae had a port on the Corinthian Gulf at Cruesa... In offering advice on the matter, however, Hesiod may be following a tradition of Ionian poetry”.*

textos em sua totalidade ganhe em amplificação e envergadura significativas: explica-se por esse mecanismo o porquê de fatores como o alto rendimento poético que se pode derivar mesmo de imagens oriundas de ocupações e afazeres puramente materiais, sem nenhum teor essencialmente “nobre” ou heróico.

Ocorre, todavia, que o redimensionamento de sentidos obtido pela eventual coexistência das abstrações do tipo mencionado com o prosaico não ofusca o significado literal dos trechos técnicos dos poemas didáticos, como se esses devessem ser lidos apenas simbolicamente: com maior ou menor grau de acuidade, as obras desse tipo em geral procedem a algum tratamento técnico dos temas abordados, de forma que podemos, no contato com passagens em que tal sobreposição se dá, adotar uma dupla estratégia de leitura, usufruindo do que se diz diretamente por seu próprio valor e como via de acesso a um outro nível de compreensão das realidades referidas.

Virgílio e Hesíodo enquadram-se na categoria definida pelos textos em que se verifica algo assim, já que em ambos os casos a temática de fundo agrícola (ou náutica), basicamente relativa ao dia-a-dia de trabalhadores braçais, é elevada à condição de substrato para a derivação de importantes reflexões ético-morais, religiosas ou mesmo filosóficas. Em Hesíodo, como se sabe, os trabalhos do campo são-nos apresentados como um modo de vida em que há possibilidade de uma existência enobrecedora e justa perante deuses e homens, constituindo-se numa espécie de remédio para sanar em parte os males da existência num tempo tão conturbado e ímpio quanto a época contemporânea (a idade de ferro), em que a humanidade, decaída da primeira condição de excelência moral, deve conformar-se aos desígnios divinos pela aceitação da dureza do trabalho como meio de obtenção do ganho honesto. Virgílio, por sua vez, contrapõe o modelo de vida campestre às angústias do momento histórico imediatamente precedente à fulgurante ascensão de Augusto, cujo início do domínio político coincidiu com o final das querelas intermináveis das guerras civis: tem-se, na obra, a apresentação da imagem do soberano como pacificador e responsável pelo reflorescimento da agropecuária nos campos italianos, até então arruinados pela guerra e pelo abandono. Augusto e a recuperação das modestas origens

⁷³ Cf. Dalzell, *op. cit.*, p. 137.

rurais de Roma, indica-nos o poeta, deverão nutrir a nação com sua força de renovação moral e material.⁷⁴

Lucrecio não procedeu exatamente do mesmo modo, pois não há, no *De rerum natura*, nada de propriamente estranho à exposição da teoria atômica epicurista, empregada como instrumento de explicação da realidade natural e, conseqüentemente, de desmistificação de seu funcionamento: uma vez munido desses conhecimentos, espera-se que o receptor do texto lucreciano não mais se atemorize diante do infinito, da transformação incessante de tudo o que existe, dos fenômenos naturais que revelariam a ira divina (como os raios) e da morte. Assim, Lucrecio não opera a fusão entre as temáticas de tipo técnica e filosófica pelo simples motivo de que em seu poema não há tratamento de matéria técnica alguma passível de destacar-se do núcleo dos conhecimentos filosóficos de que se alimenta o próprio impulso constitutivo da obra. Nisso, como se nota, diferencia-se dos autores anteriormente mencionados; segundo cremos, a concentração maciça de seus esforços num único tema principal contribui para conferir a impressão de objetividade comunicativa que se tem no contato com o texto, como se absolutamente tudo o que nele se encontra não tivesse outro papel que não fosse o de conversão do público à doutrina exposta.⁷⁵

No *De rerum natura*, mesmo as partes ditas de “digressão”, em que nos são apresentados relatos mitológicos, têm, segundo demonstrou Gale⁷⁶, funções argumentativas

⁷⁴ Cf. Wilkinson, op. cit., p. 84. Em comentário ao final do livro I das *Geórgicas*, o crítico registrou as seguintes observações: *Praying that Octavian may be spared to redeem the State, Virgil enlarges again on its troubles, linking them with his main subject by “non ullus aratro/ dignus honos, squalent abductis arua colonis/ et curvae rigidum falces conflantur in ensem,” “no due honour is paid to the plough, the fields bereft of cultivators go unkempt, and curved sickles are smelted into the stubborn sword”.*

⁷⁵ Um crítico como Boyancé (Boyancé. *Lucrece et l'Épicurisme*. Paris, Presses Universitaires de France, p. 63) acredita em que o poeta empregou a poesia como forma de expressão de seus ensinamentos por motivos de clareza e “sedução” do destinatário [a princípio, Mêmio (segundo se acredita, patrono dos neotéricos e bom conhecedor das letras helênicas)]: *La poésie est ici pour Lucrece lumière et charme des Muses. Lumière: cette aspiration à la clarté est un trait essentiel de l'art de Lucrece. Au chant I, vers 143 et suiv., il se montre lui-même “cherchant par quelles paroles, par quelle poésie, enfin, je pourrai devant ton esprit répandre de claires lumières qui permettront de voir jusqu'en leur fond les choses cachées.” (...) Pour Lucrece, il semble que la poésie a paru satisfaire à cette exigence de clarté mieux que la prose: “tam lucida carmina, clara carmina,” tels sont les termes dont il use. En quoi peut-on se demander? Probablement par l'appel fait par la poésie aux images, aux métaphores, et nous aurons à y revenir en étudiant le rôle que joue chez lui le raisonnement par analogie tant du point de vue de la science que du point de vue de l'art.*

⁷⁶ Cf. Gale, op. cit., 1994, p. 57: *While the use of epic motifs is integral to both the DRN and Parmenides' poem, their aims are somewhat different. Rather than presenting new ideas in traditional language and images, Lucretius is fundamentally concerned to present Epicurus's doctrines in an attractive and persuasive light, using myth to enhance his exposition and, conversely, pointing them with the “vera res”.*

como as de ilustração e reforço imagético de conteúdos mais abstratos explicados pelo autor: não se trata, absolutamente, de meros momentos de “relaxamento” intercalados à árdua exposição teórica, de forma que neste caso se pudesse pensar num modo de composição poética caracterizado pela alternância de tematização filosófica pura e “decoração” mitológica. Por outro lado, Lucrécio, conformando-se à posição de Epicuro sobre a natureza essencialmente nefasta das fabulações míticas, adota como caminho intelectual uma postura de diálogo crítico com pensadores que, não obstante inclinados à rejeição do mito em seu sentido literal, não lhe negam algum fundo de verdade que se possa extrair alegoricamente.⁷⁷ Portanto, a tematização do mito no *De rerum natura* serve de várias maneiras ao fortalecimento das intenções lucrecianas no que se refere à exposição convincente e tão clara quanto possível do tema e na rejeição a outros modos de interpretação do funcionamento do cosmos que não coincidam com o pensamento materialista próprio do epicurismo.

O uso das tais “digressões míticas ou narrativas” representa, como ressalta Toohey⁷⁸, um traço comum a praticamente todos os textos didáticos, presente quase com tanta frequência nas obras da categoria referida quanto a voz do *magister*, o receptor e os conteúdos citados quando enumeramos brevemente alguns de seus tipos. O mesmo autor refere ainda a relação entre a origem a princípio oral desse tipo compositivo⁷⁹ (“fase” de que Hesíodo constitui um autêntico representante) e a preferência pela expressão narrativa ou didática por meio do mito.⁸⁰ O sentido da permanência dos relatos míticos na poesia

⁷⁷ Cf. Gale, op. cit., 1994, p. 90-91: *For Varro, and for some of the speakers in Cicero's dialogues, this kind of allegoresis provides a means of explaining away the peculiarities of myth and ritual, and of reconciling the traditions with philosophical conceptions of divinity, thus justifying existing religious practice. For Varro, Tellus is really a goddess, being pervaded by the supreme deity, the "anima mundi". The same idea is present in Balbus' speech in Cicero's "De natura deorum". It is this kind of attitude which Lucretius is so eager to combat in the lines following allegoresis (2.646-60). The rationalism of Varro and Balbus does not go far enough; they use allegorical exegesis to justify "religio" instead of combating it. Lucretius insists on taking the argument to its logical conclusion: either Cibeles is a goddess (in which case she gives us nothing and asks nothing in return), or she is simply a personification of the earth (in which case she is not a goddess - or even alive - and there is no reason to worship her).*

⁷⁸ Cf. Toohey, op. cit., 1996, p. 4.

⁷⁹ A respeito do conceito de poesia oral, cf. Gentilli (Gentilli, B. *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo*. Milano, Laterza Editori, 1995, p. 8: *Perché una poesia possa definirsi orale è necessario il ricorrere di tre condizioni, che possono sussistere simultaneamente o separatamente: 1) oralità della composizione (improvvisazione estemporanea); 2) oralità della comunicazione (performance); 3) oralità della trasmissione (tradizione affidata alla memoria).*

⁸⁰ Cf. Toohey, op. cit., 1996, p. 8: *Might I reiterate here that the subject matter of oral verse is dependent on the status of its poetic medium. Illiterate or oral societies prefer narrative and didactic expression to be*

didascálica parece coincidir, por esses motivos, com a manutenção de uma espécie de memória relativa às origens ancestrais de um tipo compositivo que de ordinário se presta deste modo à transmissão do conhecimento, da sabedoria, ou dos valores acumulados por gerações anteriores, atividade essencial à manutenção da cultura e fortemente presente, com variações, como parte das funções da poesia no período arcaico das civilizações.⁸¹

Em *Os trabalhos e os dias*, encontram-se digressões apenas no trecho do poema considerado como correspondente a sua primeira parte; temos, então, os relatos dos mitos de Prometeu, de Pandora e das Idades, além da fábula do falcão e do rouxinol. Os três mitos citados explicam a origem da condição atual da humanidade, relacionando de algum modo sua “queda” do estado de bem-aventurança inicial à desobediência da lei divina: não apenas Prometeu foi duramente punido por Zeus pelo furto do fogo e por sua entrega à humanidade como Pandora (que, por determinação do deus, fora-lhe presenteada ao irmão) abriu o vaso em que trazia todos males do mundo, inclusive a necessidade do trabalho árduo como condição da sobrevivência⁸². O mito das Idades, refere-se, por sua vez, ao processo de degenerescência moral do homem ao longo de sua trajetória no mundo e a seu conseqüente rebaixamento na estima dos deuses, donde lhe vem o sofrimento. Quanto à fábula, conjectura-se que reflita a obrigatoriedade da obediência aos deuses, a custo da própria destruição em caso contrário⁸³. Como se nota, tais trechos, ditos “digressivos”, não podem, também neste autor, tratar-se de meros momentos de “relaxamento” decorativo, uma vez que muito claramente manifestam um fundo ético-religioso comum às questões gerais que perpassam todo o poema. Assim, integram, juntamente com passagens como a dos

*couched in the atemporal, essentializing medium of mythology (Goody 1977 and 1987, Ong 1977 and 1982, compare Finnegan 1988 and Thomas 1992). In oral culture, myth and poetry seem to form a mnemonic pair. It follows that Hesiod's scientific speculation is couched in poetry, but also is enuntiated through myth. A respeito da origem oral da poesia didática, deve-se também considerar o emprego de expressões sentenciosas como os provérbios e máximas, encontrados com freqüência nos textos deste tipo; como exemplo, registre-se a referência ovidiana a um provérbio correntemente utilizado até os dias atuais, citado por Baldo (cf. edição italiana citada da *Arte de amar*, p. 241) em comentário a certo trecho da *Ars amatoria* (I, 473-474): *Quid magis est saxo durum, quid mollius unda?/ Dura tamen molli saxa cauantur aqua. – O que é mais rijo que a pedra? O que é mais brando que a onda? Apesar disso, as rijas pedras são escavadas pela água branda.**

⁸¹ Cf. comentário de Gentili (op. cit., p. 5) a respeito do significado social da poesia no contexto da Grécia arcaica: *La sua funzione fu essenzialmente didattica e paideutica, in maniera più esplicita sia quando operò nell'ambito dei simposi, dei "komoi" e delle eterie maschili - come ad esempio la poesia di Alceo e Teognide -, o dei tiasi femminili - come la poesia di Alcmane e di Saffo -, strettamente connessa con i riti di iniziazione alla vita coniugale, sia quando, trasferendosi sulla scena, assunse i modi e le forme della rappresentazione drammatica.*

⁸² Cf. Hamilton, op. cit., p. 49.

conselhos a respeito da boa condução dos trabalhos e práticas quotidianos e do “calendário” dos dias próprios ou impróprios à realização de determinadas atividades, o aparato educativo do poema, ilustrando as más condutas por meio de situações em que os atos resultam concretamente em conseqüências conformes a sua natureza.

O significado de passagens semelhantes nas *Geórgicas* de Virgílio tem desafiado a capacidade interpretativa dos críticos: em certos casos, diversamente do que ocorre com os trabalhos dos autores cujas obras já comentamos em relação a esse aspecto, não se tem tão claramente a apresentação dos sentidos subjacentes às digressões, de forma que não raramente soluções variadas têm sido oferecidas como alternativas de interpretação dos mesmos trechos.⁸⁴

O chamado *epílion* de Aristeu, no fecho do livro quarto, parece de longe ter superado qualquer outra passagem das *Geórgicas* em termos de dificuldade interpretativa⁸⁵: da posição de um Wilkinson⁸⁶, que o considera um simples pretexto para a exibição da habilidade poética do autor, inegavelmente afinada com os requintados usos helenísticos, à proposta de um Conte, que atribui à passagem uma espécie de função de elogio metapoético e de louvor ao modo de vida campestre⁸⁷, nota-se uma larga distância: com efeito, no

⁸³ Cf. Toohey, op. cit., 1996, p. 25-26.

⁸⁴ A respeito do episódio da praga nórica, que encerra o livro III das *Geórgicas*, já se propuseram interpretações que se poderiam considerar até mesmo opostas. Assim, Wilkinson (op. cit., p. 99-100) não atribui a ele um sentido essencialmente diverso do que se refere à mera documentação de uma epidemia animal que se teria de fato produzido nas regiões alpinas em alguma época da Antigüidade. Por sua vez, um crítico como E. L. Harrison (“The Noric plague in Vergil’s third *Georgic*” in *Papers of the Liverpool Latin Seminar*. Liverpool, Francis Cairns, 1979. v. II, p. 23) julga ter demonstrado, com base em elementos como o “decalque” sistemático pelo poeta de elementos lucrecianos oriundos da descrição da peste humana que devastou Atenas (*De rerum natura*, VI 1090-286) que, no caso de Virgílio, tudo se trata de um construto poético sem relações necessárias de documentação da realidade histórica ou científica (*We may perhaps conclude this first section of our discussion by emphasising once more that so much of the plague account is clearly the product of Vergil’s poetic imagination at work on known sources - including his own earlier poetry - that there is simply no room left for some unknown veterinary work of any significance to have served him as guide*). Segundo o mesmo crítico, todo o quadro descrito se presta à apresentação da dureza e inexorabilidade da punição divina para com os ímpios, neste caso, os camponeses nóricos que perdem todo seu rebanho e se arriscam eles próprios ao contágio do mal (p. 26 e ss.).

⁸⁵ Cf. Conte, G. B. “Aristeo, Orfeo e le *Georgiche*: struttura narrativa e funzione didascalica di un mito” in *Virgilio: il genere e i suoi confini. Modelli del senso, modelli della forma in una poesia colta e “sentimentale”*. Garzanti Editore, 1984, p. 43.

⁸⁶ Cf. Wilkinson, op. cit., p. 120.

⁸⁷ Cf. Conte, op. cit., 1984, p. 53: *Dall’altra parte, il canto georgico è esso pure un modo di fare poesia; ma la vita che esso promette è diversa. Comunica un segreto di possibile felicità a chi voglia accettare il labor tenace di un’esistenza docile a regole semplici e sante, soprattutto aperta agli insegnamenti che vogliono darle soccorso. E alla fine la forza di questa vita, capace di vincere i più difficili ostacoli, apparirà non essere altro che la coscienza di una beatitudine inconsapevolmente posseduta: “o fortunatos nimium, sua si*

primeiro caso, trata-se de defender a idéia de uma espécie de independência significativa entre a parte citada e o restante do texto, como se estivéssemos diante de um belo artefato literário cuja principal função fosse alheia ao que se afasta da exibição da filiação literária (alexandrina) de Virgílio, sem, portanto, o estabelecimento de vínculos mais substanciais com o todo. Conte, por sua vez, argumenta pela atribuição de um papel plenamente funcional ao *epílion* dentro do contexto interno da obra, baseando-se na contraposição entre os tipos de simbolismo que julga ser possível atribuir às figuras de Orfeu e Aristeu. Como demonstra, Orfeu, exemplo de desobediência à palavra divina (pois olha para trás em busca da face de Eurídice antes de evadir-se dos infernos) e de entrega obsessiva à paixão amorosa, que chega a transformar-se no único tema de sua poesia, representaria o modo de vida associado ao *otium* ruim (paralisante e destrutivo), correspondendo também à figura dos apaixonados elegíacos e dos poetas dedicados a sua representação⁸⁸, enquanto Aristeu, espécie de herói civilizador da humanidade e modelo de presteza e eficácia no cumprimento dos desígnios divinos, associar-se-ia ao tipo positivo de *otium*, abordado pelo próprio Virgílio nas *Geórgicas* e compreendido não como o cessar de toda atividade produtiva, mas tão somente como afastamento dos assuntos da vida militar e urbana⁸⁹. Dessa forma, segundo o crítico, o autor procede não apenas ao elogio implícito do caminho de vida proposto como solução para os grandes males da Itália de sua época, mas ainda ao enaltecimento do poeta e da poesia de tipo geórgico-didascálico perante seus correlatos elegíacos.⁹⁰ Diversamente da posição de Wilkinson acima referida, devemos observar que esta proposta interpretativa não exclui o *epílion* do espírito geral das *Geórgicas*, já que se tem aqui, ao lado da reafirmação da importância de sua natureza poética intrínseca, a valorização de aspectos relacionados à opção intelectual e vital que representa, em

bona norint, / agricolas" (2, 458). Il contadino Aristeo testimonia una scelta di vita. Il poeta Virgilio, su questa scelta, costruisce il senso di una propria scelta di poesia.

⁸⁸ Cf. Conte, op. cit., 1984, p. 46 e seguintes.

⁸⁹ *Idem et ibidem*, p. 46 e seguintes.

⁹⁰ *Idem et ibidem*, p. 51: C'è, sì, un'opposizione tra poesia georgica e poesia d'amore che nasce dall'opposizione fra "momento pratico" e "momento contemplativo" (questo risulta inefficace e soccombente). Ma l'opposizione che qui orienta il senso del testo non è tanto quella che mette a confronto due forme di poesia perché ne siano singolarmente e rispettivamente delimitati, per differenza, i contenuti e i linguaggi (è questa, invece, la funzione che assolve nelle "Bucoliche" l'egloga finale). Il vero confronto qui è tra due diverse modalità del fare poesia: e vuole mediare la differenza irriducibile fra due modi di vita.

detrimento de um modo de poesia como a dedicação dos autores elegíacos ao mundo fechado dentro dos estreitos limites da frustração dos amantes.

Devemos considerar ainda uma questão fundamental para a compreensão da poesia didática: em que medida os textos a ela relacionados pela apresentação dos traços que viemos comentando até o momento propõem-se a *ensinar*? Pelo que se observou, devemos concluir que em cada caso se preenche tal função de um modo específico e num grau variável, mantendo-se como exigência obrigatória que ao menos haja algo semelhante ao ensinamento. Deve-se ressaltar que, mesmo quando o tratamento de determinados temas é realizado superficialmente, de modo que a rigor os textos não se prestem à formação do público no ramo de conhecimento abordado, o simples fato de que se transmita em parte algum conteúdo relacionado a esse tipo de saber já basta para garantir a atribuição da natureza didascálica (compreendida enquanto filiação compositiva) às obras consideradas. Como dissemos, a caracterização da categoria didascálica na literatura pressupõe que o contato entre a voz poética e o público ocorra sob a forma de uma situação discursiva parecida com a “aula”: em se atendendo a essa exigência (e havendo participação de outros fatores comuns, como, por exemplo, a presença das “digressões” de fundo mítico ou narrativo⁹¹, o emprego quase que absoluto dos hexâmetros como tipo métrico de composição, o tratamento *sistemático* da matéria escolhida...⁹²), pode-se dizer que há lugar para um considerável espectro de realizações textuais possíveis dentro da classe poética referida (mais ou menos específicas, mais ou menos “comprometidas” com a formação dos receptores, mais ou menos “sérias”, mais ou menos concentradas num tópico único...).⁹³

⁹¹ Cf. Dalzell, op. cit., p. 22 e Toohey, op. cit., 1996, p. 4.

⁹² *Idem et ibidem*, p. 8: *All of the poems I propose to consider have this in common, that they provide, or claim to provide, a systematic account of a subject.*

⁹³ Cf. a opinião de Barchiesi, expressa em termos semelhantes (Barchiesi, A. “Teaching Augustus through allusion” in *Speaking volumes. Narrative and intertext in Ovid and other Latin poets*. Edited and translated by Matt Fox and Simone Marchesi. London, Duckworth, 2001. cap. 4, p. 79-80). Em sua visão, contudo, o conceito de poesia didascálica sofre razoável alargamento em função da consideração, ao lado da categoria de poesia didática “pura” (que corresponde exatamente ao que viemos definindo até aqui), de textos que em certo sentido realizam formas de didatismo que não correspondem de todo (por divergências formais, de extensão, de emprego discursivo...) às obras canonicamente atribuídas a essa variante compositiva. Transcrevendo-a, não nos comprometemos a adotar um ponto-de-vista tão amplo a respeito da questão (pois apenas interessam diretamente à proposta deste trabalho os textos classificados como didáticos sem margem alguma de contestação), mas tão somente pretendemos fornecer subsídios para que se compreenda que a categoria textual a que nos referimos não é de forma alguma homogênea, rigidamente circunscrita aos limites cerrados de um conjunto de regras constitutivas obrigatórias. — *In general, even when dealing with “pure” didactic poetry, I am not in favour of marking out the territory too strictly. I consider that the basic requirement which*

Parece-nos proveitoso, com vistas ao esclarecimento da relação entre os poemas didascálicos e a prática do “ensinamento”, referir as categoria textuais definidas por Effe⁹⁴ com base na relação entre os conteúdos “aparentes” e “reais” (ou, segundo a terminologia alemã original, *der Stoff*⁹⁵ e *das Thema*⁹⁶) das obras associadas a essa família compositiva. Segundo esse estudioso, há três tipos de classes didáticas, sendo elas correspondentes ao que respectivamente se denomina tipo ideal, tipo formal e tipo transparente. Nos dois primeiros casos, há coincidência entre matéria e tema, com a diferença de que, no tipo formal, a falta de “comprometimento” da voz didática para com o que se trata é tamanha que ocorre seu ofuscamento perante os interesses majoritariamente formalistas dos autores⁹⁷. Por fim, na última categoria encontram-se os textos em que tema e matéria, apesar de inter-relacionados, não detêm o mesmo peso em termos da relevância que lhes atribuem os poetas, uma vez que, muito claramente, o tema ultrapassa a matéria no que se refere a seu destaque do restante da obra (embora não haja propriamente a desconsideração do papel dessa última).

Dos textos que tomamos como parâmetros principais para discussão e exemplificação do modo constitutivo da poesia didática, pode-se dizer que o *De rerum natura* corresponde ao tipo “ideal”, uma vez que, como dissemos, não há, no poema de Lucrécio, nada parecido com uma “camada” significativa alheia aos propósitos de exposição do sistema da física epicurista, não existindo, portanto, motivos para que “tema” e “matéria” se diferenciem. Em Hesíodo e Virgílio, em que uma “matéria” de fundo agrícola se presta à conjunção com “temas” mais abstratos (ético-religiosos no primeiro caso e religiosos, filosóficos e políticos no segundo), constituindo uma espécie de pano de fundo para a derivação de questões de maior alcance, ter-se-ia algo como seu

any text, or part thereof, must meet to be identified as didactic is the presence, at any level of the literary structure, of an addressee, and the intent to instruct him or her. Thus I accept as didactic those texts in which the instruction is “serious”, “less than serious”, or openly parodic, as well as texts where the figure of addressee is located on (or moves through) a wide spectrum of levels (including patrons, dedicatees, Implicit Readers, Model readers, or the work’s general public).

⁹⁴ Citado por Dalzell, op. cit., p. 32-33.

⁹⁵ *Idem et ibidem*, p. 32: By matter (“*der Stoff*”) he means the basic material of the poem out of which it is fashioned; it is the ostensible subject, what the author puts on the title page.

⁹⁶ *Idem et ibidem*, p. 32: By theme (“*das Thema*”) Effe means the real subject of the poem, which may or may not be identical with its ostensible subject.

⁹⁷ Como exemplo da categoria formalista, considerem-se obras como a *Therriaca* e a *Alexipharmaca* de Nicandro de Cirene (cf. p. 23 deste estudo).

enquadramento na categoria denominada “transparente”.

Isso significa que a temática dos trabalhos do campo, apesar de importante para as tramas poéticas de suas obras (nos dois autores mencionados, os modelos de vida ideais podem realizar-se pela dedicação do homem a esse tipo de atividade), não deve ser considerada como correspondente ao conteúdo essencial dos ensinamentos do *magister*. Pelo que dissemos em relação ao tratamento dado por Virgílio aos assuntos técnicos nas *Geórgicas*, nota-se facilmente que a dimensão do poema se afasta da mera intenção de informar a seu respeito: por mais que se pudesse retirar algum proveito parcial dessa camada constitutiva da obra, em se considerando seu potencial efetivo para a transmissão do conhecimento técnico, parece-nos que uma leitura que a julgasse o que há de mais essencial em termos significativos estaria completamente equivocada. Como ignorar, por exemplo, a relevância de fatores como o sentido histórico da obra, em sua evidente proposição de um modelo sócio-político regenerador e apoiado sobre uma ideologia que pretendia a elevação de Augusto e dos velhos valores da cultura romana à condição de forças determinantes de um novo tempo de paz e prosperidade para a pátria?⁹⁸

Em Hesíodo, embora não se encontre a mesma sofisticação e complexidade característica da obra virgiliana (dada a inexistência, neste caso, de elementos como a erudição advinda do diálogo crítico com autores pertencentes a uma tradição didascálica já firmemente consolidada e a inclusão de teorias filosóficas variadas dentre os recursos do instrumental interpretativo de que dispõe o poeta), de modo que em *Os trabalhos e os dias* possivelmente se verifique algo bastante próximo do que foi a mentalidade dos camponeses beócios do oitavo século a. C., tem-se como consenso que a preocupação em definir princípios éticos relacionados ao valor do trabalho como a única forma honesta de ganho para o homem de condição modesta constitui o próprio cerne das preocupações compositivas do autor⁹⁹. Até certo ponto, fornecem-se informações pertinentes em se

⁹⁸ Cf. Toohey, op. cit., 1996, p. 111: *There is a symbiosis, as it were, between Caesar (Octavian, later Augustus) and Italy. Virgil explicitly links him with the health of the Roman countryside (its plants and animals). Virgil looks forward to the renovation of the Italian countryside through his beneficent rule. The countryside and its denizens become a symbol for Rome and Italy through its regent, Octavian.*

⁹⁹ Haja vista o fato de que em toda a primeira parte do poema, que se estende de seu início ao verso de número 286, pela divisão de Hamilton (cf. op. cit., p. 60), não se tem em absoluto a abordagem de temas práticos, mas tão somente a apresentação da questão da justiça em termos gerais. Tal introdução, como observamos (cf. p. 38 deste estudo), ajuda a definir o tom dos conteúdos básicos que perpassarão todo o poema, de modo que o principal do conteúdo formativo da obra já se encontra dado desde o princípio.

tratando das diversas técnicas e práticas que integram o cotidiano dos trabalhadores¹⁰⁰; entretanto, pelos motivos que já referimos quando se comentou a abertura para a ampla difusão da mensagem veiculada pelo poema¹⁰¹, não nos parece que uma leitura tão restritiva corresponda ao que se pode mais profundamente extrair dos sentidos da obra, de forma que a classificação de *Os trabalhos e os dias* sob a categoria “transparente”, nos termos de Effe, parece-nos justa.

No que se refere aos modos de leitura possibilitados pelas obras de tipo didático, parece-nos útil referir a diferenciação efetuada por Sharrock entre, segundo sua terminologia, *readers* e *Readers*¹⁰². No primeiro caso, trata-se da face do leitor que não se dispõe de todo a interagir proximamente com os textos de tipo didascálico, como se apenas observasse o que se dá em termos do processo comunicativo entre “mestre” e “aluno” sem identificar-se com a figura desse último; em outras palavras, seu modo de leitura não se confunde com a busca de um aprendizado, mas sim com um olhar sobre uma situação que não necessariamente o envolve. Quanto ao *Reader*, tratar-se-ia da face mais pronta a aceitar o papel discursivo do “aluno”¹⁰³, daquela parte do leitor que se coloca na posição do destinatário didático do texto como quem devesse de fato aprender ou ser aconselhado em áreas variadas do saber humano. *Reader* e *reader*, entenda-se bem, coexistem em todo e qualquer receptor que se aproxime da poesia didascálica, uma vez que correspondem, respectivamente, à figura do “aluno” textualmente moldada e a nossa pessoa como leitores reais, definidos pelo conjunto de nossas possibilidades interpretativas e de apreciação sobre o que se desvela perante nossos olhos.

Dito diferentemente, poder-se-ia propor que a leitura de um poema de tipo didascálico pressupõe como regra que o receptor ponha a “máscara” do *discipulus* sobre a face¹⁰⁴ e que, simultaneamente, tenha consciência disso. Da conjunção dos modos de

¹⁰⁰ Wilkinson (op. cit., p. 52), contudo, refere a incompletude dos ensinamentos práticos de Hesíodo: *Even Hesiod in the “Works and days” is highly selective, and omits much that the farmer would have to know.*

¹⁰¹ Cf. comentário a respeito nas páginas de número vinte e nove e trinta deste estudo.

¹⁰² Sharrock, A. *Seduction and Repetition in Ovid’s “Ars amatoria”* 2. Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 8.

¹⁰³ Lingüisticamente, a figura do *Reader* surge, na poesia didática, associada ao modo de tratamento de segunda pessoa.

¹⁰⁴ Pois, como bem nota Sharrock, o “tu” discursivo não pode ser “despersonalizado”, isto é, deixar de ser preenchido em algum nível da interação comunicativa, e se há alguém que potencialmente se possa prestar ao papel do *discipulus*, trata-se do receptor real, pela própria natureza de sua participação neste processo vinculado às funções da segunda pessoa do discurso.

apreciação textual que se originam desses dois pontos-de-vista, nasce uma forma de leitura tensa, situada a meio caminho entre a submissão ao papel que nos foi destinado pelo funcionamento do texto e o desejo do *voyeur* que espera presenciar de um ponto mais alto o que se passa sem comprometer-se muito com o que vê.

Parece-nos que a apresentação dessas duas faces do receptor se evidencia melhor nos textos em que a artificialidade da destinação de conteúdos quaisquer a destinatários que não se adaptam ao papel dos que devem ser instruídos em tais matérias faz refletir a respeito da necessidade de que o público se “fantasie” com a “máscara” do tipo de aluno didático internamente definido pela obra. Nas *Geórgicas* de Virgílio, em que, como enfatizamos, ao lado de uma temática supostamente destinada ao fornecimento de instruções para a melhoria do conhecimento técnico a respeito do cultivo dos campos, da arboricultura, da pecuária e da apicultura, há sinais de que o poema se destina à fruição de leitores sofisticados e capazes de captar-lhe as sutilezas da construção poética (concretizada por meio de alusões a autores do passado, do emprego de técnicas consagradas pela arte literária, do diálogo crítico com a tradição dentro da qual se compõe...), apenas nos pode salvar da perplexidade a consideração de que não necessariamente é preciso que se interprete a obra com rigidez, atribuindo-lhe a função de uma espécie de tratado. Neste caso, mostra-se com clareza que os “fazendeiros” evocados pelo destinatário dos aconselhamentos técnicos fornecidos por Virgílio não devem ser considerados como correspondentes a indivíduos reais que se associam aos mesmos por compartilharem de uma função social idêntica à que nos é apresentada.

Nas obras dos outros dois poetas considerados neste capítulo, ocorre que não se denuncia tão claramente tal bipartição do leitor. Assim, embora em termos estritos o destinatário (*discipulus*) da mensagem lucreciana seja Mêmio, considerando-se o fato de que tal *persona* correspondeu a um indivíduo oriundo de um meio social coincidente com o dos receptores a que originalmente a obra foi destinada, não se exige um grande deslocamento dos leitores no sentido de que devam, para prestar-se ao papel do aluno didático, aderir a um jogo ficcional cujos caracteres se definissem de modo completamente diverso de sua forma de existência em sociedade. Além disso, parece-nos que Lucrécio opera pela tentativa de sedução total do público, extrapolando de longe algo como o mero fornecimento de instruções a um receptor que apenas pudesse se pôr diretamente na posição

de quem recebe os ensinamentos transmitidos por meio de um mecanismo de “fingimento”, em que assumisse durante os momentos de sua interação com a obra a imagem do aluno que lhe é imposta.

Julgamos que a proposição de um diagrama como o que se reproduz abaixo poderia ajudar no esclarecimento da constituição dos tipos de leitores definidos por cada um dos poemas:

	<i>Geórgicas</i>	<i>De rerum natura</i>	<i>Os trabalhos e os dias</i>
<u>Reader</u>	“fazendeiro”	“Mêmio”	“Perses”
<u>reader</u>	público romano culto	público romano culto	camponeses beó- cios ¹⁰⁵

Em Lucrécio e Hesíodo, a despeito do alcance em certo sentido atemporal da mensagem didática que se põe em primeiro plano, pode-se considerar que, no contexto de surgimento das obras, o tipo dos receptores efetivos, isto é, dos indivíduos potencialmente sujeitos ao contato com as obras, correspondeu a algo próximo das classes indicadas sob a categoria do *reader*, nos termos de Sharrock.¹⁰⁶ Pelo que se comentou sobre a proposta teórica dessa crítica, pode-se dizer que tais leitores, no momento de contato com os textos didáticos, assumem simultaneamente a postura receptiva de quem apenas observará a

¹⁰⁵ Segundo a tradição, o meio de origem de Hesíodo coincide com a classe dos camponeses e pastores da região da Beócia; assim, não nos parece despropositado inferir que, inicialmente, tal meio social tenha, ao menos em parte, correspondido ao *locus* de difusão da obra. Assim, adotamos o procedimento de mencionar esses receptores do texto para que, de modo semelhante ao que ocorreu com os outros autores citados, se tivesse alguma idéia a respeito da destinação original do poema em sociedade.

¹⁰⁶ Em *Os trabalhos e os dias*, embora haja a apresentação de um universo circunscrito aos limites de um grupo social definido, o que há de essencial nos ensinamentos de Hesíodo, isto é, o conteúdo ético-religioso, poder-se-ia dirigir como recomendação geral a um público muito mais vasto, de forma que, para que o receptor se coloque na posição de aluno didático (daqueles a quem se transmite esse mesmo conteúdo), não é necessário que se adote uma estratégia de leitura radicalmente “artificial”. Nesse sentido, ainda que leitores pertencentes a outros meios sociais ou históricos interajam com o texto de Hesíodo, parece-nos possível dizer que, até certo ponto, mantém-se para eles uma forma de aproximação do papel do aluno didático moldado pelo texto em que não se tem a necessidade de assumir uma caracterização puramente ficcional: com

interação entre o mestre (Hesíodo e Lucrécio) e o *discipulus* (simbolicamente, “Mêmio” e “Perses”) e de quem se deverá prontificar à incorporação do papel do próprio aluno, de modo a assimilar a “lição”. Nesses autores, porém, observa-se que, na passagem da posição de espectador (*reader*) para a de participante pleno (*Reader*), não há substancial alteração do tipo social do receptor associado a cada um dos níveis de envolvimento com o texto. Assim, embora a possibilidade de fruição das obras em ambos os níveis permaneça, na medida em que há maior ou menor adesão à ficção do jogo comunicativo engendrado (com variações no grau de consciência a respeito do fato de que, pela pré-existência da estrutura discursiva básica ao instante de nosso contato com o texto, na verdade somos apenas mais um dos destinatários que se “capturam” temporariamente), não haverá neste caso uma ruptura significativa com a natureza “real” do público, de modo que se facilita mesmo a transposição do teor formativo das obras para o plano de sua experiência vital: o que se ensina ao aluno didático poderia perfeitamente servir à orientação dos receptores efetivos.

Em contrapartida, não se tem a mesma sutileza na passagem do receptor da posição de observador para a de *discipulus* no caso das *Geórgicas* de Virgílio: uma vez que seus receptores diretos obviamente não se enquadram na categoria de trabalhadores do campo¹⁰⁷, pois, como referimos, elementos de natureza variada indicam-nos que, por seu considerável grau de sofisticação, apenas se pode considerar o poema como produto de um fazer artístico que se presta ao mesmo tempo à veiculação de uma ideologia condizente com as aspirações dos novos donos do poder nos primórdios de Roma imperial, verifica-se um grande descompasso entre a posição dos primeiros e uma imagem discursiva a que, pelas regras da classe compositiva considerada, não podem deixar de aderir ao menos parcialmente. Retomando a metáfora da “fantasia”, pode-se dizer que, neste caso, não se verifica a adesão dos interlocutores do poeta a algo como uma máscara que lhes sirva perfeitamente, o que implica considerável grau de artificialismo no desempenho do papel a que se devem prestar por bem da plena realização discursiva do processo comunicativo. Assim, os leitores de Virgílio devem originalmente ter adotado um modo de leitura em que, para aderir à posição de quem busca o contato com a obra para instruir-se em seu tema mais ostensivo (as

variações, em todas as épocas, culturas e momentos históricos recomenda-se idealmente uma conduta ética pautada por valores como a justiça.

¹⁰⁷ Considere-se, num extremo, a elevadíssima posição social de Augusto e Mecenas.

técnicas agrícolas, que se constituem, aliás, no único conteúdo sistematicamente tratado pelo poeta), foi necessário o esforço de adaptar-se a uma caracterização bastante diversa de sua realidade concreta.

Nesse movimento, contudo, parece-nos que o poeta seduz o seu público pelo oferecimento da oportunidade de olhar para o mundo por um prisma novo, de forma que os leitores possam colocar-se provisoriamente no lugar daqueles com os quais não se confundem na prática por divergências de classe e função na sociedade. Trata-se de tornar possível aos receptores um tipo de interação com o texto em que são convidados a experimentar ficcionalmente um modo de vida que, apesar de sua aspereza (no que se refere à rusticidade das condições de existência dos trabalhadores, constantemente expostos à luta contra os elementos, à necessidade de realização de tarefas árduas, às inclemências das estações...), oferece alguma chance de compensação por se constituir num universo alheio a males como, por exemplo, as sangrentas disputas de ordem política e militar que tornaram as guerras civis um motivo de tamanho horror para os cidadãos de Roma. Neste ponto, Virgílio pode dizer-se um legítimo herdeiro da tradição legada por Hesíodo, segundo a qual o modesto modo de vida recomendado como modelo de uma felicidade possível exclui as grandes ambições dos poderosos. Além disso, dentro do relato do mito das Idades (que surge, como referimos, na primeira parte de *Os trabalhos e os dias*), um dos aspectos negativos associados às gerações humanas posteriores à Idade Áurea refere-se exatamente à inclinação à violência, que se faz sentir cada vez mais com a passagem do tempo. Virgílio, então, adapta a tradição de que se nutre aos anseios de seu momento histórico, caracterizado, como se sabe, pela exaustão perante os muitos enfrentamentos internos à própria sociedade romana: dessa forma, pôde convidar seus leitores à consideração de um modo de vida nostalgicamente evocativo de aspectos associados aos primórdios de Roma, em que a “batalha”, direcionada à “domesticação” da natureza, não implicava massacres e ambição desmedida...

Não podemos ainda deixar de mencionar, em relação aos leitores de Virgílio, as possibilidades lúdicas¹⁰⁸ criadas pelo convite ao uso da “máscara” dos trabalhadores do

¹⁰⁸ Além do recurso lúdico de que tratamos neste trecho, parece-nos importante mencionar a existência de outros tipos de funcionamentos semelhantes na obra do poeta. Desse modo, Toohey (op. cit., 1996, p. 119-123) destaca elementos como o apelo para a imaginação do leitor (a exemplo do que se passa no chamado

campo. Através desse mascaramento, leitores a princípio alheios ao modo de existência tematizado podem aproximar-se do que desconhecem, tendo vivo contato com práticas e costumes pertencentes a realidades diferentes da sua. Este processo pode resultar numa forma de interação com o texto em que a descoberta do estranho, duplamente realizada pelo contato com o que se descreve e pelo fato de que o receptor experimenta um papel fictício, resulta em algo bastante prazeroso para ele. Para os leitores modernos, esse efeito se intensifica pela forte impressão de arcaísmo que se obtém pelo confronto com um universo bastante recuado no tempo, em que o homem ainda se encontra muito proximamente inserido no contexto natural, desprovido, portanto, do domínio técnico apurado que lhe possibilitaria estabelecer uma barreira claramente demarcada entre sua segurança e o ímpeto da natureza. Assim, os criadores de gado de que o poeta trata no epílogo do terceiro livro não dispõem de nenhum recurso eficaz para vencer ou ao menos minimizar os terríveis efeitos da praga (a peste nórica) que se abate sobre seus animais: nestas circunstâncias, só lhes resta rogar pelo socorro divino sem garantia alguma de que haverá uma saída minimamente razoável para a situação crítica em que se encontram.¹⁰⁹

Dito isso, resta-nos apenas um breve comentário geral a respeito do panorama de composição oferecido pela poesia didática. Deve-se observar que, nesta classe compositiva, há uma espécie de “negociação” entre o que chamaremos “tendência (in)formativa” das obras e o nível propriamente poético de sua constituição. Como se pôde observar, a maioria dos poemas considerados didáticos veicula algum tipo de conteúdo técnico ou de ordem mais abstrata com graus de rigor variáveis, prestando-se, quando não a intentos de instrução efetiva do público, ao menos a uma espécie de papel informativo a respeito dos

epûlion de Aristeu, em que acontecimentos fabulosos se sucedem com frequência), o uso da paródia como recurso de humor (como em IV 67-87, na descrição da “batalha das abelhas”, em que os insetos, em sua pequenez, são descritos em termos grandiloquentes e evocativos da linguagem épica) e a variação de tom ao gosto helenístico (num trecho como III 146-156, passa-se bruscamente do tratamento de um tema técnico para uma alusão mítica relativa aos amores de Io e Júpiter).

¹⁰⁹ Há divergências a respeito da resolução final do episódio da peste nórica, uma vez que permanece a dúvida quanto ao significado do sepultamento dos corpos do gado pelos camponeses: para muitos (como Büchner, citado por Harrison - op. cit., p. 24), ter-se-ia aí o término definitivo do mal. Harrison, contudo (op. cit., p. 23 e ss.), interpreta a causa da mortandade como um castigo da deusa Juno aos nóricos pelo fato de que, em certa ocasião, tivessem procedido erroneamente durante os ritos a ela devidos. Assim, uma vez que não se tomam as medidas necessárias para mitigar sua ira e se continuam a realizar sacrifícios sem sua aprovação (quando o correto seria proceder ao *piaculum*, um tipo de ritual recomendado por um oráculo a fim de aplacar os deuses em circunstâncias semelhantes), o crítico infere que a peste continua além do momento do sepultamento das reses mortas: dessa época em diante, conjectura, paira uma maldição definitiva sobre a região nórica.

temas abordados. Tal conjunção entre o meio expressivo da poesia e a transmissão do conhecimento constitui, como referimos, um traço característico da mentalidade dos antigos; com variações, sempre se verifica essa união em obras como aquelas de que nos ocupamos presentemente.

Não devemos, contudo, simplificar em excesso a realidade pelo julgamento de que uma possível definição para a poesia didática se esgotasse tão somente na idéia da veiculação de conteúdos de ordem “não literária” por meio de uma forma que se prestaria essencialmente ao ornamento de temáticas em si próprias pouco atrativas por seu prosaísmo ou aridez: com muita freqüência, a exemplo do que dissemos a respeito da função dos chamados “trechos digressivos”, ocorre que recursos variados da linguagem poética são empregados pelos autores como meio de reforço da eficiência da exposição teórica, prestando-se a propósitos que não se restringem, em absoluto, ao mero deleite da sensibilidade do receptor¹¹⁰. Considere-se o comentário de West¹¹¹ a respeito da questão em Lucrécio:

Reiteradamente as imagens em Lucrécio, até os menores detalhes, são funcionais, e sua função é iluminar e reforçar o argumento do poema. Tendo feito inflamadas reivindicações por sua poesia no início do livro quarto, Lucrécio as rebaixa pela prosaica afirmação de que o charme da poesia não parece ser completamente inútil:

...musaeo contingens cuncta lepore.

id quoque enim ab nulla ratione uidetur.

4 9-10

¹¹⁰ Cf. exemplo citado por West, D. *The imagery and poetry of Lucretius*. Norman, University of Oklahoma Press, 1969, p. 16: *A decisive example occurs when Lucretius refers to his belief that the earth is capable of spontaneous generation of worms: "... uermisque efferuere, terram/ intempestiuos quom putor cepit ob imbris"* (2 928-9) *"...worms seethe when putrefaction comes over the earth as a result of excessive rains."* *We know from V 798-806 that this terrestrial generation required heat as well as moisture. "Efferuere" then is a quick reference to that. The earth is boiling over with worms.*

¹¹¹ *Idem et ibidem*, p. 15-16.

A “ratio” de sua poesia é que adoça o gole aparentemente amargo mas revigorante do Epicurismo. E a “ratio” dessas imagens é o rigoroso trabalho lógico a que se destinam em seus contextos.

Por outro lado, há também poemas em que a temática, apesar de até certo ponto técnica e atípica para o padrão dos textos literários não didascálicos, não deixa de ter atrativos para o público: basta recordar o comentário de Toohey a respeito dos conteúdos das obras “toxicológicas” de Nicandro de Cirene, no que se refere especialmente a um certo sensacionalismo na apresentação dos sintomas dos envenenados¹¹² e ao comportamento dos animais peçonhentos.¹¹³ O mesmo se passa, *mutatis mutandis*, com um autor da seriedade de Lucrécio; apesar da provável dificuldade de assimilação pelo público da teoria física tratada no *De rerum natura*, os propósitos a que se presta essa exposição (idealmente, a libertação do leitor do medo e da superstição) constituem inegavelmente um atrativo para que se enfrente corajosamente a leitura da obra.

Assim, é arriscado generalizar demasiadamente os significados da tal “negociação” entre estética e “informatividade” na poesia didática, pois, na prática, o processo pode realizar-se de maneiras diversas conforme o tipo de participação e a preponderância efetivamente atribuídos a cada um desses pólos estruturadores da categoria compositiva em questão. Como observação mais abrangente, no entanto, parece-nos possível dizer que seria ingênuo acreditar na existência independente desses dois fatores (como se o componente estético e o informativo apenas se sobrepusessem sem nenhuma ligação mais substancial), dado o fato de que a economia interna das obras requer seu funcionamento conjunto a fim de que se construam os sentidos do todo.

¹¹² Cf. a página de número vinte e três neste capítulo.

¹¹³ Cf. Toohey, op. cit., 1996, p. 71: *What makes this toad passage so successful is its vividness; the two toads are described rather than being designated (they are “sun-lovers”, “dumb, green hued... sleek, licking up the dew”) and the suffering that they can induce in humans is outlined in equally vivid, almost loving, if astonishing detail (“and sometimes a man suffers heart-burn, and non-stop hiccups convulse him”).*

II- A *Ars amatoria* de Ovídio como poema didático.

Pode-se dizer sem hesitação que a *Ars amatoria* apresenta os traços compositivos necessários para que se considere como exemplo de um texto em que a tradição didascálica da literatura greco-latina se faz presente: a par das convenções elegíacas, oriundas da produção de Propércio, Tibulo e da própria lavra de Ovídio em sua juventude (fase da trajetória de criação artística do poeta representada pelos *Amores*), esta obra se encontra intrinsecamente marcada pelo influxo de elementos didáticos como aqueles que comentamos no capítulo precedente.

Tal influxo se verifica especialmente nos planos discursivo e formal¹, uma vez que a maioria dos temas empregados por Ovídio no poema remonta a situações ou modelos provenientes do universo da elegia erótica romana. A questão da vivência amorosa mundana, escolhida pelo poeta como o núcleo temático principal a desenvolver-se ao longo dos versos da *Ars amatoria*, favoreceu que a distribuição dos diversos níveis de composição do texto assim se fizesse. Para uma forma compositiva que se pode dizer basicamente didascálica pelo próprio funcionamento das macro-estruturas discursivo-formais, tem-se uma camada constitutiva mais interna, que se confunde com a herança elegíaca e cuja presença na trama poética não se dá de modo tão estruturador quanto o que se verifica em relação aos recursos herdados da tradição didática. Parece-nos que a idéia do “acolhimento” do imaginário elegíaco por um texto em que certo propósito “formador” se coloca em primeiro plano dentre os sentidos passíveis de se atribuírem à obra poderia prestar-se ao esclarecimento do tipo de relação que se estabelece, a nosso ver, entre tais tradições literárias distintas. Tudo se passa como se Ovídio procedesse à “deglutição” de certas convenções elegíacas por um mecanismo didático organicamente estruturado. Nesse processo, contudo, não há lugar para a simples “colagem” de elementos didáticos ao lado

¹ Por aspectos formais referimo-nos, neste caso, a componentes como os relatos míticos (“painéis”) entremeados às instruções didáticas propriamente ditas, determinadas expressões encontráveis nas obras dos poetas da tradição didascálica (a exemplo da frase exortativa *ergo age*, empregada por Ovídio em *Ars amatoria*, I, 343, retomando certo uso virgiliano das *Geórgicas*, I, 63 - cf. comentário de Pianezzola na edição italiana citada da *Arte de amar*, p. 230), marcadores textuais típicos (como é o caso da expressão cumulativa *adde quod*, utilizada por Ovídio em *Ars amatoria*, III, 81 e já presente em Lucrécio I, 847, III, 829 e nas *Geórgicas* II, 155 - cf. comentário de Cristante na edição da *Ars* há pouco citada nesta nota, p. 359), exemplos, comparações, imagens provenientes da obra de autores como Lucrécio ou Virgílio... Evidentemente, exclui-se aqui o metro à categoria dos recursos poéticos herdados do didatismo; como se sabe, desde Hesíodo se convencionou que o tipo métrico empregado nas composições dessa classe seria o hexâmetro. Ovídio, em contrapartida, preferiu ater-se na *Ars amatoria* à tradição da elegia erótica romana, em que se empregou unicamente o dístico elegíaco.

de outros elegíacos, já que a inventividade do poeta foi capaz de realizar transformações e acomodações no material bruto assim obtido, as quais resultam na criação de um texto formado na confluência do tipo de vivência amorosa tematizada pelos elegíacos com o espírito prático de uma espécie de tratado galante cujos objetivos se confundem ficcionalmente com a preparação dos amantes para que triunfem na conquista e conservação dos parceiros amorosos escolhidos. Como exemplo desse tipo de reelaboração da “matéria-prima” poética, poder-se-iam mencionar os trechos em que se recomenda (ao modo elegíaco) a sujeição plena à crueldade da amada a fim de que o amante possa, no momento oportuno e de acordo com os princípios utilitaristas dos ensinamentos de seu “mestre”, tirar vantagem de situações semelhantes.²

Há que se notar que a *Ars amatoria* ovidiana foi maciçamente preenchida com conteúdos submetidos a uma grande elaboração poética prévia e originários de uma tradição literária alheia ao âmbito do didatismo. Isso significa dizer que os conteúdos relativos às práticas amorosas que adentram a trama da obra não podem ser considerados “neutros”, no sentido de que, anteriormente trabalhados pela tradição da elegia, obedecem a convenções (*topoi*) que lhes determinam a condição de elementos artificialmente codificados pelos poetas que já os empregaram. Neste caso, pode-se dizer que o poeta inseriu um sistema de códigos (parcialmente, as convenções da elegia erótica romana) no interior de outro (as convenções da poesia didascálica), de forma que o todo, como não poderia deixar de ser em tais circunstâncias, resultou na complexa combinação das duas formas compositivas mencionadas.

Em relação a seus antecessores no didatismo, é importante destacar que o poeta não se encarrega apenas do preenchimento da estrutura poética com um “assunto” extraído de fontes mais previsíveis (como os tratados científicos em prosa³, o patrimônio da sabedoria e do conhecimento prático dos homens, a filosofia, outros poemas didáticos adotados como

² A título de exemplificação, considere-se a seguinte passagem da *Ars amatoria* (II, 197-198): *Cede repugnanti; cedendo uictor abibis;/ fac modo, quas partis illa iubebit agas. – Cede terreno à que se opõe a ti; cedendo terreno, sairás vencedor; busca apenas desempenhar os papéis que ela determinar.*

³ Toohey (op. cit., 1996, p. 62) refere que um autor como Nicandro de Cirene compôs sua obra didascálica a partir da obra em prosa de um certo Apolodoro, naturalista do terceiro século a. C.

modelo⁴...). Não nos podemos esquecer de que, anteriormente a esta iniciativa de Ovídio, a elegia erótica romana já se desenvolvera a ponto de atingir o estado de primorosa realização artística; por esse motivo, consideramos que a adoção de várias de suas convenções como fundo temático de um poema didascálico reveste-se de um caráter de invulgar ousadia e destreza no domínio de ambos os códigos a que se recorre.

Como observou Allen a respeito de uma importante consequência de tal coexistência genérica, textos como a *Ars amatoria* ou os *Remedia amoris* permitem-nos vislumbrar com grande nitidez o artificialismo dos códigos literários tematicamente empregados em sua tessitura⁵, no sentido de que a dimensão metalingüística dessas obras, posta em funcionamento pela sobreposição de convenções oriundas de tradições representativas diversas num tipo de discurso que se propõe ao “ensinamento”, acaba por revelar muito a respeito dos pressupostos necessários para que o gênero diretamente associado ao tema se estabeleça em termos poéticos. Diante da gradativa indicação do poeta de que as obras erotodidáticas não são o que parecem ser à primeira vista, isto é, de que a inconsistência de sua proposta “formadora” no campo amoroso inviabiliza compreendê-las com o sentido de um suposto tratado de galanteria em cuja eficácia se pudesse confiar⁶, o mesmo crítico opta por considerar o verdadeiro teor de seus ensinamentos como uma espécie de convite ao desmascaramento da condição meramente convencional do tipo de

⁴ Todos os herdeiros da tradição didascálica que se originou da produção de Arato (como Cícero e Germânico), em muitos casos meros tradutores livres da obra do mestre, retiraram seus “assuntos” dos *Phaenomena* (cf. a página de número treze deste estudo).

⁵ Allen, P. L. *The art of love. Amatory fiction from Ovid to the Romance of the Rose*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992, p. 36-37: *Thus, the reading I propose, which sees the “Ars amatoria” and the “Remedia amoris” as a treatise on the art of love poetry, can never claim to be uniquely correct. Nevertheless, to see these two texts as an exposition of the world of Roman love elegy, of the literary world that the reader can never fully enter but can always enjoy imagining, is an approach that explains much about how the poems function. Read in this way, Ovid’s treatise teaches its readers that they are participants in the poet’s art, that love poetry is an exercise in fantasy that works only within a setting defined by the rules of convention, and that fiction depends on these limits to establish a place for itself outside the world of experience, outside the realms of truth and falsehood.*

⁶ Allen (*ibidem*, p. 19), em comentário à natureza enganatória do *magister amoris* e, conseqüentemente, à pouca confiabilidade prática de seus ensinamentos, ressalta que, com muita frequência, deixa-se entrever que sua palavra não tem validade de fato; assim, embora ele se declare um grande conquistador de mulheres, refere, no livro III da *Ars*, que será sua vítima (v. 590). Além disso, apesar das declarações de que seu conhecimento a respeito da arte de amar ter-se-ia originado da própria experiência com o assunto (*Ars*, I, 29), essa experiência se revela como nada mais do que o conhecimento da literatura elegíaca, de modo que vários temas tratados no poema didático em questão se originam de textos originalmente compostos por ele nos *Amores*; sua discussão a respeito da sedução da criada, por exemplo (*Ars*, I, 375 ss.), origina-se de uma elegia desse livro (II, 7, 8 ss.).

experiência de vida tematizada na poesia amorosa. Segundo essa proposta, Ovídio transformar-se-ia essencialmente num mestre de arte literária, oferecendo a seu público as coordenadas para que se desse a compreensão de certos mecanismos constituintes do universo criativo da elegia. Assim, algo como o tipo de conduta recomendada pelo poeta aos amantes do sexo masculino corresponde externamente, isto é, em aparência, ao comportamento dos apaixonados elegíacos criados pelos autores do gênero. Ao oferecer-lhes as regras necessárias para que se adaptem a esse padrão de comportamento, recomendando-o à maneira de um papel a ser desempenhado com frieza por atores (já que, na *Arte de amar*, o importante é *parecer* estar apaixonado, e não sentir-se como tal)⁷, Ovídio simultaneamente fornece dados de natureza metapoética a respeito da natureza dos traços que caracterizam a figura literária (elegíaca) do apaixonado.

Na elegia em sentido estrito, embora os vários apaixonados se comportem sempre de modo muito parecido entre si por força das convenções do gênero, faz parte da ilusão poética que o público, no contato com os poemas, seja até certo ponto persuadido, isto é, eventualmente sinta que há coerência na expressão da afetividade. Em geral, não se denuncia tão explicitamente nos elegíacos que os eventuais efeitos de sinceridade não passam de simples artifícios engendrados pela habilidade dos poetas em manipular os estereótipos para impressionar a sensibilidade dos receptores.⁸ Na literatura erotodidática, em contrapartida, o mesmo não ocorre: os textos indicam abertamente a convencionalidade da poesia amorosa em momentos como aqueles em que se convida o *discipulus* a fingir para parecer-se com um apaixonado e ganhar por esse meio a benevolência da *puella*; convidá-lo a portar-se nesses moldes significa reconhecer que, mesmo sem amar de fato, é possível

⁷ A esse respeito, cf. a seguinte passagem da *Ars amatoria* (I, 657-660): *Et lacrimae prosunt; lacrimis adamanta mouebis/ Fac madidas uideat, si potes, illa genas;/ Si lacrimae (neque enim ueniunt in tempore semper)/ Deficient, uncta lumina tange manu.* – Também as lágrimas ajudam; comoverás até mesmo diamantes com teu pranto. Faze com que veja tua face úmida, se puderes. Se te faltarem as lágrimas (pois nem sempre chegam a tempo), toca os olhos com as mãos molhadas.

⁸ A exceção a essa regra geral encontra-se na obra elegíaca de Ovídio, representada pelos *Amores*. A crítica tem comumente referido que nessa coletânea de poemas se denuncia com maior clareza o emprego do código do gênero, como se o poeta indicasse com frequência que compõe poesia, e na verdade não trata de experiências íntimas. Por esse motivo, um autor como Conte não considera a *Arte de amar*, dentro do panorama da trajetória artística de Ovídio, uma obra radicalmente inovadora no que se refere à denúncia do artificialismo expressivo da poesia amorosa: desde os *Amores*, observa, o poeta já dava sinais de uma espécie de libertação do enquadramento rígido no previsível esquema de composição dos elegíacos (Cf. Conte, G. B. *Genres and readers. Lucretius, love elegy, Pliny's Encyclopaedia*. Translated by Glenn W. Most with a foreword by Charles Segal. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994 a, p. 44 e ss.).

que alguém manifeste os sinais aparentes do amor, agindo à semelhança dos apaixonados típicos de produções como a elegia erótica romana. Uma vez que mesmo por esse fingimento seria possível dar a impressão de um amor verdadeiro (basta pensar na reação dos apreciadores de filmes melodramáticos, capazes de comover-se mesmo com o que sabem tratar-se de mera representação), estabelece-se que a existência ou a falta do sentimento não são o que mais importa para que se toque a sensibilidade do público. Dessa forma, o *magister litterarum* demonstra a seu público que a força expressiva da elegia se origina do artifício, e que, portanto, a eventual “sinceridade” de seus poetas é um resultado da atuação da arte sobre os receptores dos poemas.⁹

Levando-se em consideração fatores como o hibridismo de gêneros da obra e a riqueza de possibilidades de leitura daí resultante, não nos parece despropositado afirmar que na *Ars amatoria* se verifica uma complexidade de sentidos sem paralelos diretos nas produções dos autores didascálicos precedentes. Com efeito, Hesíodo muito provavelmente extraiu seus temas *in loco*, no contato com a experiência prática e moral de seus conterrâneos e companheiros de classe. Em sua época, a escrita não se estabelecera como veículo de fixação e transmissão do conhecimento, de modo que ainda não havia erudição livresca no sentido que, no período helenístico, veremos despontar no ambiente cultural de língua grega. Assim, a despeito da herança épico-heróica que se faz sentir em certos níveis compositivos da *Teogonia* e de *Os trabalhos e os dias*, deve-se considerar que tal influxo ocorreu por força da difundida infiltração desse imaginário em vários setores da vida espiritual helênica, mesmo entre as classes não aristocráticas.¹⁰ Em sua obra, não se

⁹ Em comentário ao mesmo mecanismo artístico no contexto da produção lírica, Francisco Achcar comenta os conceitos retóricos de *fides* e *ueritas*: Como termo técnico, “*fides*” descreve uma relação, não entre autor e obra, mas entre esta e o público. “*Fides*” é uma disposição que a obra deve suscitar no receptor, quer se trate de uma peça oratória, quer de um poema. (...) “*Fides*”, pois, se associa ao “efeito de verdade” (“*ueritatem*”) que o discurso deve produzir, não à sua verdade relativamente à personalidade do autor; este pode ou não corresponder aos caracteres requeridos para que se estabeleça a “*fides*” e se assegure a “*ueritas*”. Explica Quintiliano que é preciso que o autor “ou possua ou aparente possuir” (“*aut habeat aut habere credatur*”) as “*uirtutes*” condizentes com o bom efeito de seu texto. E tanto faz que ele as possua, se não for capaz de fazer crer que as possui, “*nam qui, cum dicit, malus uidetur, utique male dicit*” (“pois quem, ao falar, parece mal [quando convinha o contrário], de alguma forma fala mal”). Portanto, em sua aplicação literária, “*fides*” designa um efeito da mimeses bem realizada e não corresponde à idéia de sinceridade no que esta possa ter de extrapolação psicológica ou biografista (Cf. Achcar, F. *Lírica e lugar-comum. Alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo, Edusp, 1994, p. 44-45).

¹⁰ Cf. a opinião de West a respeito (trad. inglesa de Hesíodo citada, p. 8-9): *The tradition of heroic epic, as represented by the Homeric poems, had been evolving since the high Mycenaean age, well back in the second millennium BC. By the eighth century Ionian poets, perhaps especially in Euboea and other islands of the*

encontra nada do tipo do emprego articulado de tradições poéticas distintas já plenamente consagradas pela prática de autores formados no âmbito do letramento, de modo que se tem numa composição como *Os trabalhos e os dias* a recorrência a um manancial criativo cujos elementos não se confundem com produtos culturais polidos por séculos de fazer artístico culto. O Virgílio das *Geórgicas* e o Lucrécio do *De rerum natura* são autores sofisticados por outros motivos: em Lucrécio, como dissemos, há a erudição da exposição filosófica meticulosa e persuasiva, além de ecos de autores como Homero, Empédocles e Ênio, mas parece-nos inequívoco o tipo de ensinamento que se pretende transmitir, sem lugar para quaisquer oscilações nesse sentido. Virgílio, por sua vez, criou em sua obra didascálica um verdadeiro caleidoscópio de sentidos, refletindo variados pontos de vista a respeito dos temas de que trata¹¹. Contudo, considerando-o do ponto-de-vista do “instrutor agrário”, não se pode a princípio dizer que se ocupe de preencher a forma didática com conteúdos estranhos ao universo literário em que se insere, de modo que se encontram ecos de diversos autores didascálicos greco-latinos (inclusive Hesíodo e Lucrécio) como pontos de contato entre ele e os demais poetas dedicados a compor no interior desta tradição. Se por vezes ocorre que o poeta compõe trechos em que se evidenciam convenções de outros gêneros/ categorias literárias, a exemplo de certas passagens de caracterização bucólica ou épico-heróica, não é possível, todavia, verificar a presença de procedimentos semelhantes por toda a extensão da obra: trata-se de meros trechos de variação eventual, sem maiores conseqüências estruturais.

Adotando como parâmetros de análise os elementos didascálicos de composição esboçados no capítulo antecedente (voz didática, receptor da mensagem/ *discipulus*, conteúdos, modos de emprego lingüístico característicos...), passaremos agora a comentar

central Aegean, had brought it to something approaching its final form. One consequence of the increase in communications between different parts of Greece was that this poetry spread everywhere, arousing not only general admiration but also a new interest in the heroic past. We can see the reflection of this in Hesiod, in his passing allusions to heroic legend, especially the legend of the Trojan War and the various legends centred on Argos and Thebes. He may not have known the “Iliad” and the “Odyssey” that we know (my own belief is that they were composed later than his poems), but he was certainly familiar with epic poetry about Troy and other subjects. In fact, these poems are composed in the same hexameter verse, Ionian dialect, and formulaic diction as those of the Homeric tradition, although he was not a Ionian himself.

¹¹ Um autor como Toohey (op. cit., 1996, p. 124) comentou o poema nos seguintes termos: *Reading the “Georgics” means hearing the polyphony allowing Virgil’s imperial encomium (part of his Roman epic heritage), but this without losing sight of his poem’s vision of human and animal suffering (should we see*

os mesmos aspectos na obra de Ovídio, de modo a obter sua caracterização no que a elas se refere. Nesse percurso, espera-se não apenas enquadrar a *Ars amatoria* no fundo comum didático mas, fundamentalmente, destacar-lhe peculiaridades que a diferenciam como produto da inventividade do poeta.

Quanto à voz didática, pode-se dizer que Ovídio adota em sua caracterização elementos que nos remetem à figura do “eu-poético” elegíaco, ou seja, de um homem de algum modo conhecedor de experiências amorosas do tipo das que se descrevem nos poemas do gênero¹². Em certos trechos da *Ars*, o *magister* chega a colocar-se na posição de quem vivenciou situações já descritas na obra de outros autores elegíacos ou dele próprio, no que se refere às composições dos *Amores*:

Me memini iratum dominae turbasse capillos:

Haec mihi quam multos abstulit ira dies!

Nec puto nec sensi tunicam laniasse, sed ipsa

*Dixerat et pretio est illa redempta meo;*¹³

Como nos recorda Gianluigi Baldo¹⁴, a referência a situações de agressão física à *puella* pelo amante surge com variações nos *Amores* de Ovídio (I,7), em Propércio (II, 5, 21 e ss.) e em Tibulo (I, 10, 53 e ss.), constituindo-se em exemplo de violação ao código de comportamento elegíaco no plano do *obsequium*, isto é, da tolerância absoluta para com a amada em suas faltas e excessos. O castigo segue-se à infração, de modo que a moça se encontra temporariamente em situação vantajosa perante quem procedeu em desacordo com

Lucretius here?), and this also without denying the poem its modicum of play and of irony (the avant-garde tradition of Alexandrian poetics).

¹² Em comentário à manutenção de traços do apaixonado retratado nos *Amores* na caracterização do *magister* da *Ars amatoria*, Allen observou (op. cit., p. 17): *The “praeceptor” is, in fact, the same “amator”, though older and apparently wiser (or at least more cynical); as he was a poet in love in the “Amores”, now he is a poet who writes about love. A relationship develops between narrator and reader, as the preceptor shows his student how to perform actions like those of the preceptor – how, in a sense, to become the “amator” the “praeceptor” used to be.*

¹³ Cf. *Ars*, II, 169-172: *Lembro-me de ter desmanchado o penteado da senhora num acesso de fúria: quão longos dias esta ira não me furtou! Não creio nisto nem o percebi, mas ela própria disse que lhe rasguei a túnica e se salvou a minhas custas.*

¹⁴ Cf. edição italiana citada da *Arte de amar*, p. 291.

as regras do jogo. Ao referir-se a uma situação passada (*memini*)¹⁵ em que teria agido contrariamente a uma das regras de conduta oriundas do modelo elegíaco, o mestre ovidiano insere-se no contexto desse mesmo imaginário poético, deixando-nos assim entrever a própria convencionalidade. Se ele também se define pela presença de traços constitutivos comuns aos apaixonados fictícios cuja experiência aborda, há motivos consistentes para que não se aceite de todo a condição “verídica” de sua figura, identificando-a diretamente com a pessoa histórica de um Ovídio que de fato se proporia à transmissão de conhecimentos amorosos adquiridos em sua vida de homem mundano. Não devemos, portanto, deixar-nos seduzir pela aparência externa de sua caracterização, em que se encontram elementos ilusórios como um nome que coincide com o do poeta¹⁶ e um suposto conhecimento prático da galanteria, advindo diretamente das experiências de quem a teria praticado com intensidade¹⁷: neste, como em outros níveis da obra de que nos ocupamos, faz-se necessária a cautela a fim de que se evitem as muitas armadilhas do texto, à primeira vista desprovido de sentidos alheios ao que é ostensivamente apresentado ao público.

Em diálogo crítico com a tradição precedente, o *magister amoris* refere-se negativamente aos temas da inspiração poética apolínea, pelo pio das aves, ou pelas musas (*Clio Cliusque sorores*).¹⁸ Deve-se observar que em cada um desses casos o autor faz referência a tradições literárias distintas. Assim, a invocação de Apolo pelos poetas

¹⁵ Em comentário à retomada nos *Fasti* de Ovídio de elementos provenientes do poema 64 de Catulo, Conte (cf. Conte, G. B. *The rhetoric of imitation. Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*. Edited by Charles Segal. Ithaca and London, Cornell University Press, 1996, p. 60-61) menciona que, na fala de Ariadne, o emprego da expressão *memini* para introduzir as palavras “reutilizadas” corresponde a uma espécie de sinalizador alusivo, prestando-se a indicar a “ancoragem” da prática poética ovidiana na tradição da poesia latina; ter-se-ia, então, segundo sua terminologia, a manifestação da “memória poética”, já que a lembrança de Ariadne refere-se a nada menos do que à dicção compositiva de Catulo. No trecho que comentamos, parecem-nos que algo semelhante ocorre, pois a lembrança do *magister amoris* corresponde à reutilização de uma situação típica retomada da elegia, e não do real vivido.

¹⁶ A título de exemplificação, considerem-se os versos finais (v. 743-744) do segundo livro da *Ars amatoria*, aliás, repetidos com variações ao término do terceiro livro da mesma obra: *Sed quicumque meo superavit Amazona ferro/ Inscriptat spoliis “Naso magister erat.”* – Mas quem quer que subjugar uma amazona com meus gumes inscreva nos espólios: “Nasão foi nosso mestre.”

¹⁷ Basta evocar a declaração de Ovídio a respeito do *usus* como verdadeiro inspirador de sua poesia didascálica (cf. *Ars amatoria*, I, 29): *Usus opus mouet hoc; uati parete perito.* – A experiência move esta obra: obedeci ao vate perito.

¹⁸ Cf. *Ars amatoria*, I, 25-28: *Non ego, Phoebe, datas a te mihi mentiar artes,/ Nec nos aerae uoce monemur auis,/ Nec mihi sunt uisae Clio Cliusque sorores/ Seruanti pecudes uallibus, Ascra, tuis; – Eu, ó Febo, não fingirei que me dotaste com tal arte; nem me inspirou o pio da aérea ave nem avistei Clio ou suas irmãs, guardando eu, ó Ascra, o gado nos teus vales.*

corresponde a uma prática de herança calimaquiiana,¹⁹ enquanto a referência às aves, embora mais dificilmente recuperável em seu contexto de emprego original, teria, segundo La Penna,²⁰ relação com o sentido vático da palavra poética, uma vez que os pássaros, tradicionalmente associados à prática da profecia pelos sinais provenientes de elementos como seu pio e modo de vôo, permitiriam evocar aqui esse campo da experiência religiosa dos antigos. Quanto à referência às musas, trata-se inegavelmente de uma alusão à tradição da iniciação poética de Hesíodo pelas mesmas divindades enquanto guardava seus rebanhos de ovelhas ao pé do monte Hélicon, situado nas proximidades da aldeia beócia de Ascra, onde nascera.²¹

A justificativa dada pelo poeta para fundamentar sua autoridade como mestre de assuntos amorosos (relacionada, como dissemos, à noção de *usus*)²² parece-nos condizer com o espírito prático do suposto tratado de conquista: dada a ambientação essencialmente urbana do tipo de relacionamento amoroso que se espera “ensinar”, é necessário que o *magister* demonstre grande familiaridade com o universo galante da capital. Dizer-se experiente significaria, nestas circunstâncias, reconhecer a própria destreza na movimentação em meio a esse universo. Se os ensinamentos do *magister* servem a propósitos de orientação às ações galantes, nada mais conveniente à obtenção da credibilidade do público potencialmente interessado no assunto que declarar-se, por experiência de contato com o mesmo meio em que deverá ocorrer toda a “performance” do *discipulus*, conhecedor da realidade em questão. Produz-se desse modo a impressão de que os ensinamentos transmitidos pela voz didática chegam-nos diretamente advindos da realidade concreta, e de que, por esse mesmo imediatismo, de fato vale a pena dar-lhe ouvidos, pois proceder da maneira por ela recomendada resultaria em grande chance de sucesso. Em outras palavras, a noção de *usus* poderia funcionar como garantia de que o que se transmitirá como ensinamento tem validade justamente porque não se trata de meras

¹⁹ Cf. nota de Pianezzola ao verso de número vinte e cinco do livro primeiro da *Arte de amar*, na edição italiana da obra, p. 189.

²⁰ Citado por Pianezzola na edição italiana da *Ars*, p. 190.

²¹ O próprio Hesíodo, no próêmio da *Teogonia*, alude ao acontecimento (cf. Hesíodo. *Teogonia. A origem dos deuses*. Estudo e trad. de Jaa Torrano. São Paulo, Iluminuras, 1995, p. 107): *Elas um dia a Hesíodo ensinaram um belo canto/ quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino*.

²² Cf. *Ars*, I, 29.

teorizações hipotéticas, mas sim de recomendações eficazes por se originarem das experiências vitais do autor em todo seu realismo.

Contudo, em vista da ambigüidade da natureza dos ensinamentos ovidianos nesta obra, dever-nos-íamos perguntar a respeito dos demais sentidos da noção de experiência no contexto. Como observa Pianezzola²³, a *Ars amatoria* insere-se cronologicamente como uma obra da fase de maturidade artística do poeta; assim, poder-se-ia pensar no *usus* referido como em algo do tipo da destreza de composição própria dos artistas que dominam os mistérios de seu *métier* pelo fato de o terem aprendido na prática constante e comprometida com a qualidade. As observações de Allen²⁴ a respeito da possibilidade de leitura do poema como espécie de tratado a respeito do código da poesia amorosa corroboram esta interpretação: se, de fato, o tema dos ensinamentos pode ser a própria poesia, não há porque rejeitar a compreensão da tal “experiência” como resultado de uma prática de composição literária que se consolidou com o tempo.

No que se refere ao grau de confiabilidade do *magister* na relação com seu público, não se pode deixar de referir um certo descompasso entre o papel idealmente esperado para sua caracterização e uma prática que por vezes deixa transparecer o tratamento “leviano” da função de ensinamento dos “discípulos”. Um crítico como Allen²⁵ fez importantes observações nesse sentido, demonstrando como o autor usa do poder que lhe foi conferido pelo papel “formador” para manipular a confiança dos *iuvenes* e, finalmente, traí-la.

²³ Cf. a opinião de Pianezzola a respeito do verso de número vinte e nove do livro primeiro da *Arte de amar*, na edição italiana da obra, p. 190: “*Usus*”: *il primato dell’esperienza esistenziale, certo, ma soprattutto letteraria*.

²⁴ Cf. Allen, op. cit., p. 36-37.

²⁵ *Idem et ibidem*, p. 15: *As one makes one’s way through the text, however, what appeared to be solid ground is gradually revealed to be quicksand. Expecting truth, the would-be lover is encouraged to mislead and to exaggerate. He is told to beware of the dangerous power of female lust; he learns how to defend himself. Such advice seems reasonable, and it is offered, as always in Ovid’s texts, with humor; but on reflection it is hard not to see the “uates” chipping away at his own credibility. These tips are followed by lessons on cheating, along with instruction in the arts of seducing, creating illusions, and even of accepting deception in hopes of eventually ending up with some semblance of what one originally wanted. Further on, things become even more complex: after two books of instruction devoted to his male students, the preceptor, announcing that it is now time for him to arm the enemy, addresses his advice to women. Then, in the fourth book of the series, the “Remedia amoris”, the poet offers antidotes to the very lessons he has been teaching. Each reversal, however, though witty, poses marked reading problems for the reader in the text by revealing that the world of the “Ars” is unstable and deceptive. The true experience the preceptor claims (“usus opus mouet hoc”, *Ars I*, 29) turns out to be nothing but a compilation of literary experiences drawn from Ovid’s “Amores”, and the preceptor himself is shown to be nothing but seduction and illusion, whether perpetrated on an unwilling victim or on oneself.*

Ocorre, por exemplo, que, ao compor um terceiro livro em que revela às mulheres os segredos para que também combatam os homens com eficácia no campo amoroso, Ovídio procede como se de certo modo recuasse em seu papel inicial de instrutor *dos jovens*. De fato, como o próprio poeta deixa entrever²⁶, esse procedimento implica dificultar o sucesso dos amantes do sexo masculino na empresa; *mutatis mutandis*, o mesmo se dá em relação às moças, pois o *magister amoris* antes discorrera ao longo de dois livros inteiros a respeito de estratégias para seduzi-las que se caracterizam basicamente pela prática do engano e da manipulação em proveito único do próprio prazer. Neste caso, parece-nos que o fato de que o poeta se proponha alternadamente como “mestre” e, portanto, como auxiliador dos amantes de ambos os sexos, não o poupa de vincular-se a uma atuação no mínimo suspeita do ponto-de-vista da manutenção de um elo de real fidelidade para com aqueles a quem se dirige.

Ainda a respeito da “traição” do receptor pelo poeta, Sharrock observou que, por detrás da aparência de um tratado que permitiria a sedução e o domínio *dos outros*, tem-se um funcionamento enganoso segundo o qual o público, em certo sentido obrigado pela forma da interação discursiva com o texto a adotar também a postura de leitor ingênuo (coincidente com alguém que buscasse no poema não apenas o mero deleite literário, mas sim obter informações efetivamente úteis à conquista e manutenção de parceiros amorosos), vê-se cada vez mais enleado pelo poder do “mestre”²⁷. Tudo se passa como se esse último atraísse o receptor para uma armadilha em que, ao invés de habilitá-lo para o domínio, fosse pouco a pouco empregando artifícios que o transformassem em presa de sua capacidade ilusória.

Segundo comentário da autora, enquanto os receptores “reais” da *Ars amatoria*, isto é, aqueles que se dispõem a lê-la, têm a possibilidade de saber de antemão da trapaça de Ovídio no que se refere ao “fornecimento de armas” às mulheres, representado pela própria existência física do terceiro livro da obra, aquilo que neles se identifica com o leitor ingênuo ou discursivamente moldado pelo texto como aluno de galanteria tenderia a crer na

²⁶ Cf. *Ars Amatoria*, III, 1-4: *Arma dedi Danais in Amazonas; arma supersunt/ Quae tibi dem et turmae, Penthesilea, tuae./ Ite in bella pares; uincant, quibus alma Dione/ Fauert et, toto qui uolat orbe, puer.* – Armei os dânaos contra as amazonas; sobejam as armas que a ti, ó Pentésiléia, e a tua tropa possa dar. Ide igualados ao combate; vençam os que a boa Dione e o menino que voa pelo mundo todo favorecerem.

veracidade da boa-fé de Ovídio para com os propósitos de sua formação até prova em contrário e, portanto, surpreender-se-ia com a “traição” representada pelo desdobramento do poema numa direção imprópria do ponto-de-vista da manutenção do acordo tácito firmado com o preceptor²⁸. Em razão da existência de outros procedimentos análogos a esse na *Ars amatoria*, pode-se dizer que Ovídio dissemina ao longo do texto uma série de pistas indicativas da caracterização do *puer* como sujeito ao domínio do poeta ou mesmo da *puella*²⁹. No último caso, há estranha conformidade com o padrão dos relacionamentos elegíacos típicos que, em tese, deseja-se evitar por bem do estabelecimento de um modo de vivência amorosa que se conforme ao pleno controle da situação pelo amante do sexo masculino. Verifica-se, pois, certa continuidade dos riscos representados pela frustração sentimental e pela necessidade de submeter-se à tirania da mulher.

No que se refere ao jogo de sedução do leitor ingênuo (*Reader*, na terminologia da mesma estudiosa)³⁰ pelo poeta, parece-nos importante referir o que se diz a respeito de uma espécie de reversão de papéis sexuais que se dá no estabelecimento da relação entre *magister* e *discipulus*. Segundo comentário de Sharrock, sinais como a aproximação realizada por Ovídio entre a figura mítica de Hílas, o *puer delicatus* de Hércules³¹, e o *iuuenis* e a referência à beleza da face³² do jovem amante potencialmente interessado em seguir-lhe os ensinamentos denotam uma espécie de afeminação desse último: no tocante à

²⁷ Cf. Sharrock, op. cit., p. 21: *The lover has fallen into Ovid's trap, in that he is involved in the poem and enthusiastically following its advice. He is a victim of seduction by the poet/ teacher.*

²⁸ *Idem et ibidem*, op. cit., p. 18.

²⁹ A *puella* é por várias vezes denominada *domina* pela voz didática; como se sabe, o termo, muito freqüente no vocabulário dos elegíacos, designa a amada como senhora absoluta do apaixonado, à maneira de uma possuidora de escravos que pudesse dispor livremente de sua pessoa. A esse respeito, também nos parece fundamental dizer que, como espécie de “antídoto” para o que se recomendou na *Ars amatoria*, os *Remedia amoris* permitem supor que as estratégias de dominação anteriormente apresentadas não eram tão infalíveis quanto se prometia: se assim fosse, porque haveria necessidade de ensinar os meios de desatar laços afetivos que resultaram em sofrimento?

³⁰ Cf. Sharrock, op. cit., p. 8.

³¹ *Idem et ibidem*, p. 35-39.

³² *Idem et ibidem*, op. cit., p. 33-34: *“Forma” might be an acceptable subject for praise in a man, but to mention the pretty face of an aspiring active, virile lover is somewhat precarious. The precise tone of many passages using terms like “forma” and “facies” is hard to assess (“facies” can of course mean “appearance” as well as simply “face”), but a number of examples suggest that this praise is more appropriate to a woman (or - more importantly - a beautiful boy) than a man. Ovid does not yet overtly use the terminology of beautiful boys, and it is essential that he should not if his tease is to work. He treads a fine line, keeping the lover in ignorance, but giving a hint to his ideal, astute reader, whom we, as readers, are trying to be. For Ovid, to write v. 108, to draw attention to “your” (that is, the Reader’s) “facies” and*

menção a Hílas, tal sentido é por si só evidente. Quanto ao fato de que a beleza da face seja apresentada pelo mestre como um atrativo insuficiente à conquista das moças, duas observações se fazem necessárias. Em primeiro lugar, usualmente se espera que *a mulher* intente seduzir dessa forma, pois o homem conta com outros atributos associados a seu sexo (como a virilidade e a força), de que pode dispor em situações semelhantes. Além disso, pode-se notar pelo conteúdo dessa recomendação ovidina que o instrutor, ao tentar dissuadir o jovem da passividade de quem espera obter parceiros amorosos apenas pelos atrativos da beleza física, sem lutar ativamente para tanto, como que atribui a inclinação para um comportamento afeminado a ele, pois, caso não tendesse por si mesmo a proceder de modo inadequado, os conselhos do mestre a esse respeito não teriam razão alguma de ser. Curiosamente, a alternativa de conduta oferecida pelo *magister* ao jovem passa pela *submissão* a ele, pois não seria possível, como sugere, obter o domínio da moça sem seguir os preceitos da *Ars*, os quais, como se sabe, emanam única e exclusivamente de sua palavra³³.

Por esses e outros motivos, Sharrock não hesita em propor que se considere o papel atribuído por Ovídio a seus “discípulos” como uma posição em que os últimos devem deixar-se seduzir e dominar de modo semelhante ao que ocorre com os que assumem postura passiva nos relacionamentos amorosos, a exemplo de tantos *pueri* da literatura greco-latina³⁴. Quanto à face “real” do público, isto é, os receptores concretos da obra, ocorre que, como a crítica refere, também são de certo modo envolvidos pela astúcia do poeta ao se deixarem deleitar por sua destreza na manipulação encoberta do *discipulus*³⁵.

“forma” is a way to “adamare” (v. 109) “you”, as Reader. Constructing a beautiful boy in the text, giving him “facies” and “forma” in writing, is a way of loving him.

³³ Considerando-se a posição de Sharrock sobre o tipo de relacionamento que se estabelece entre “mestre” e “aluno” nesta obra, parece-nos plenamente possível encontrar, como propõe, uma certa ambigüidade no sentido da expressão *amabilis esto* (“seja amável”): neste caso, “ser amável” significaria não só proceder de forma dedicada e cortês a fim de garantir os favores da *puella*, mas também, pelo que se lê nas entrelinhas, sujeitar-se docilmente às investidas do “mestre”. Ainda a esse respeito, vejamos os versos de número cento e sete e cento e oito do livro II da *Ars amatoria*, em que é empregada a expressão referida: *ut ameris, amabilis esto;/ quod tibi non facies solaue forma dabit. – Para seres amado, serás primeiro amável, o que nem a face nem a forma sozinhas vão conceder-te.*

³⁴ Cf. Sharrock, op. cit., p. 27: *My reading suggests that the aspiring young lover is subliminally forced to play “puer delicatus” to Ovid’s sexual and poetic seductive power.*

³⁵ *Idem et ibidem*, p. 21: *Moreover, when the reader takes the hint and realizes Ovid’s deception of the lover, he gains satisfaction from his vantage-point with Ovid, looking down on the student/lover. By letting us into his superior dwelling-place, Ovid has done to us what he has done to the girl and the lover. We have bitten and we are caught – we are reading the book. The pleasure of the lover, the pleasure of reading, the erotics of*

A consideração conjunta das colocações de Sharrock e Allen a respeito da postura do *magister amoris* permite-nos rejeitar sem receio qualquer interpretação que se vinculasse à aceitação inequívoca de seus propósitos formadores “sérios”. No primeiro caso, como vimos há pouco, procede-se ao engano daqueles a quem se prometeu prover um tipo de conhecimento que deveria garantir-lhes o controle do amor e poupar-lhes de grande desgaste emocional. Allen, por sua vez, demonstrou, como dissemos, que a adoção pelo “eu-poético” de uma conduta semelhante à comentada por Sharrock (representada pela gradativa frustração das expectativas do “discípulo” em relação ao bem em que se constituiria a iniciativa formadora do *magister* para com ele)³⁶ e o teor de suas lições, ambigualmente bipartidas entre o campo das atitudes na sociedade galante e o da tematização literária pura,³⁷ inviabilizam a possibilidade de crença no sentido literal das palavras do instrutor nos momentos em que se declara disposto ao ensinamento de técnicas de conquista a homens e mulheres.

Parece-nos proveitoso, aqui, lembrar a atitude da figura do *magister* construída por Virgílio nas *Geórgicas*. Como observamos a respeito do assunto, notava-se que o mestre de assuntos agrários do poema virgiliano não se propunha de fato a ensinar principalmente pela grande disparidade existente entre o público real (urbano e sofisticadamente letrado) a que se destinou a obra e os destinatários didático-discursivos que deveriam corresponder ao plano experiencial descrito (rústicos). Não havia, contudo, grandes mistérios neste ponto, já que, a cada passo, a erudição compositiva da obra, destacando-se da simplicidade do fundo temático, lembrava ao público que o poema na verdade não era o que parecia ser em superfície³⁸. Na obra de Ovídio de que tratamos, porém, mesmo em se considerando que apenas um leitor/ ouvinte completamente ingênuo acreditaria na possibilidade de que se pudesse regradar algo tão imprevisível quanto o interesse dos parceiros amorosos pelo indivíduo, pode-se dizer que o desengano³⁹, no sentido da condução do público por caminhos inesperados após tê-lo “fiscado” com artifícios quaisquer (como a leveza de composição e o humor, além do próprio interesse despertado pela abordagem do tema da

the text, its figuration as seduction: that is what is especially explicit in Ovid. Any pleasure we derive from reading the poem is “amor” (“love”) for its “ars” (“art”).

³⁶ Cf. Allen, op. cit., p. 19.

³⁷ *Idem et ibidem*, p. 36-37.

³⁸ Cf. referência ao nome de Virgílio nas páginas de número vinte e quatro e seguintes deste estudo.

conquista, altamente atrativo em razão da universalidade dos anseios humanos de satisfação amorosa), desempenha importante papel. Neste contexto, como observou Allen,⁴⁰ só se pode perceber gradativamente, à medida que se avança ao longo dos versos, que a iniciativa do *magister amoris* se encontra marcada não só pela falta de “seriedade” mas mesmo pela incoerência.⁴¹ Tudo se passa como se o poeta surpreendesse o público pela condução enviesada do programa de instrução inicialmente proposto, acabando por realizá-lo em detrimento do esperado. O fato de que o *magister amoris*, ao contrário do que se associa ao *ethos* do instrutor, não apenas trapaceie, mas ainda “maltrate” seus “alunos” fictícios,⁴² faz com que os receptores do texto considerado se “surpreendam” aos poucos com sua atuação, não raramente afastada do normal por caminhos bastante inusitados.

Por tais motivos, a *Ars amatoria* de Ovídio estabelece-se como, nas palavras do próprio poeta, uma espécie de jogo (*lusus*)⁴³, em que não se devem interpretar os sentidos por sua aparência superficial. O jogo, então, no sentido da adoção de modos de conduta ditados pela necessidade estratégica de manipulação do outro, é adotado como forma de procedimento não apenas no nível das ações dos amantes que se lançam à empresa da conquista, como adiante veremos, mas também no plano da própria interação entre o emissor da voz didática e os receptores.

Neste ponto, parece-nos importante destacar a irreverência do autor para com uma tradição poética (a poesia didascálica) em que com frequência se adotou uma postura de incitamento moral “construtivo”, no sentido do convite à conformação ideológica aos valores considerados dignos da aprovação dos “bons”. Dentre os autores didáticos cujas obras comentamos, Hesíodo e Virgílio mantiveram-se fiéis a propósitos desse tipo, respectivamente apresentando-nos como modos de vida ideais uma conduta pautada pela

³⁹ Cf. Allen, op. cit., p. 15.

⁴⁰ *Idem et ibidem*.

⁴¹ Como exemplo de inconsistência no tratamento do *discipulus*, note-se a ironia com que o poeta por vezes se dirige ao público: como observou Allen (op. cit., p. 32), Ovídio, aparentemente apenas concedendo à mulher grande poder de seduzir pelo artifício, deixa entrever que, na verdade, deve sujeitar-se a uma luta infundável contra sua falta natural de graciosidade: (...) *the underlying message, which neither women nor men can fail to perceive, is deeply critical of the female Sex: “rara tamen menda facies caret” (III, 261) (Rare indeed is the face with no flaws). As Green paraphrases the preceptor, “Women in their natural, unmasked state are fundamentally not just uncivilized but actively disgusting.”*

⁴² *Idem et ibidem*, p. 32.

justiça e pelo trabalho e pelo retorno às velhas tradições (econômicas, morais, religiosas...) dos ancestrais. Lucrécio, embora tenha adotado uma temática cujos pressupostos filosóficos se chocam contra o modelo tradicional da *pietas* romana, fê-lo com intenções de condução do público ao que considerava a forma correta de pensamento: em seu entender, a verdadeira impiedade coincidia com a atribuição aos deuses de atos considerados muito aquém de sua natureza inabalavelmente perfeita (a exemplo da interferência no mundo material e humano)⁴⁴. Portanto, parece-nos possível dizer que sua visão a esse respeito, por mais heterodoxa que seja, acaba por propor um modo de reverência contemplativa para com o divino que não se aparta em todos os pontos das concepções tradicionalistas, de forma que as noções fundamentais da existência dos deuses e de sua superioridade perante o homem permanecem intocadas.

Em Ovídio, porém, ocorre, como dissemos, uma espécie de concentração dos propósitos da composição no lúdico, além do fato de que o tema escolhido para preencher a estrutura didascálica não corresponde, neste caso, a um plano da experiência vital pacificamente valorizado pelos antigos, que de ordinário consideraram a entrega pronunciada ao amor e ao erotismo como algo degradante para a moral do homem de bem.⁴⁵ Como se sabe, longe de defenderem a idéia da realização privada como um dos principais valores a serem buscados por aqueles que desejassem viver de acordo com as normas de comportamento recomendáveis, concedia-se, entre as elites, fundamental importância à atuação dos cidadãos no plano da esfera pública.

⁴³ Cf. *Ars amatoria*, III, 809-810: *Lusus habet finem; cygnis descendere tempus/ Duxerunt collo qui iuga nostra suo. – Aqui se acaba o jogo; é tempo de que os cisnes que nos conduziram com os colos onerados baixem.*

⁴⁴ Cf. Gale, op. cit., 1994, p. 45: *The charge of impiety might at first sight seem irrelevant to an Epicurean, since a belief in the gods' complete lack of involvement in our world might be thought to render the concept of "piety" meaningless. An Epicurean definition of "pietas" is, however, given by Lucretius at 5.1203: "pacata posse omnia mente tueri." Conventional forms of worship are meaningless (1198-1202), and stories which attribute control of the cosmos and "irae acerbae" to the gods must be rejected, not because they might offend divinities who are far beyond any such emotions, but because they destroy our own "ataraxia" (1194-7).*

⁴⁵ No poema de número cinquenta e um de Catulo, espécie de tradução da obra-prima de Safo, tem-se ao final uma estrofe em que, manifestando-se contrário à entrega demasiada ao amor (que o faz adoecer), o "eu-lírico" tenta retornar ao estado "normal". Essa estrofe constitui um exemplo da atitude típica da "praticidade" romana perante a paixão, que deve ser reprimida pelo bem dos indivíduos e da sociedade: *Otium, Catulle, tibi molestum est;/ otio exultas nimiumque gestis./ Otium et reges prius et beatas/ perdidit urbes. – O ócio, Catulo, te faz tanto mal./ No ócio tu exultas, tu vibras demais./ O ócio já reis e já ricas cidades/ antes perdeu* (cf. *O livro de Catulo*. Trad., introd. e notas de João. A. O. Neto. São Paulo, Edusp, 1996, p. 102).

A distância da didascálica ovidiana desse aspecto das composições dos antecessores na mesma tradição evidencia-se ainda mais quando percebemos que, em certos trechos da *Ars amatoria*, Ovídio retoma temas caros a esses poetas para empregá-los de forma diversa, adaptada a seus propósitos. Assim, apesar da manutenção de uma espécie de “memória” poética alusiva à família de textos evocada, o poeta demonstra-se suficientemente ousado para, na apropriação de recursos definidores dessa classe compositiva, introduzir a marca pessoal de sua irreverência ou humor. Poder-se-ia citar como típico exemplo desse procedimento a referência de Ovídio à necessidade da correta observância do tempo mais propício às ações dos conquistadores:

*Tempora qui solis operosa colentibus arua,
Fallitur, et nauis adspicienda putat;
Nec semper credenda Ceres fallacibus aruis,
Nec semper uiridi concaua puppis aquae,
Nec teneras semper tutum captare puellas; (I, 397-401)*⁴⁶

Dado o caráter “prático” de obras como *Os trabalhos e os dias* e as *Geórgicas*, em que importava harmonizar os ritmos do trabalho humano e da sucessão das estações, recomendações relativas ao tempo associavam-se fortemente ao tipo dos conteúdos tratados nesses textos. Ao fazer referência à questão e introduzi-la no contexto de seu “tratado”, é inevitável que Ovídio proceda a um certo “rebaixamento de tom”⁴⁷ em relação à função original dos segmentos textuais de mesmo tipo empregados na tradição didática precedente. Na poesia didascálica de tema agrícola, a desobediência às prescrições temporais do

⁴⁶ Engana-se quem julga que só os cultivadores dos solos onerosos e os marinheiros precisam atentar para o tempo; nem sempre se deve confiar Ceres aos campos traiçoeiros, nem sempre a popa côncava à verde água, e nem sempre é seguro seduzir as moças delicadas. - Em comentário à passagem, Pianezzola (na edição italiana da *Arte de amar*, p. 233) lembra-nos a presença de certo eco virgiliano neste trecho da *Ars*: *Tempora... putat: anche Virgilio, Geor. II 204-7 paragona l'agricoltura alla navigazione per la comune necessità di scegliere i periodi più sfavorevoli secondo il sorgere e il tramontare delle costellazioni.*

⁴⁷ Lembrando-nos de que a erotodidaxis literária originalmente surgiu, entre os antigos, no âmbito da comédia, em que antigas cortesãs instruíam suas “pupilas”, Dalzell (op. cit., p. 148-149) refere a condição da elegia erótica romana como possível herdeira de algumas de suas convenções. Considerando-se a didascálica ovidiana uma combinação de recursos poéticos didáticos e elegíacos e, portanto, vinculando-a, nos termos de Dalzell, ao espírito cômico, poder-se-ia propor a inserção do mecanismo aqui descrito no contexto geral da irreverência do autor.

magister implicava expor-se a prejuízos materiais catastróficos ou mesmo à destruição⁴⁸. Além disso, não cabia ao homem assenhorear-se por completo dos ritmos da própria existência: enquanto manifestações do poder divino no mundo material, as estações e os fenômenos climáticos deveriam ser observados por todos os que não desejassem afastar-se do comportamento “natural”, isto é, estabelecido por determinação da Ordem universal⁴⁹. Dessa forma, não desafiar a natureza, acatando-lhe as regras e sinais, significa também conformar-se à vontade divina, de modo que não nos parece absurdo compreender o teor de tais recomendações como, em certo sentido, um convite à *pietas*. No poema ovidiano, em contrapartida, as conseqüências da desobediência do *discipulus* no contexto da citação apresentada acima confundem-se tão somente com o risco de estabelecimento de ligações amorosas de algum modo desvantajosas ao “apaixonado”, especialmente no que se refere aos gastos com que será obrigado a comprometer-se para bem impressionar a moça no início do relacionamento com ela, caso o inicie em época imprópria.

Assim, desloca-se a importância de uma recomendação desse tipo dos propósitos de consideração da necessidade de adaptar-se a desígnios maiores para o plano meramente privado das finanças pessoais e do estabelecimento de um tipo de relação amorosa superficial, sem grandes doações ou comprometimentos de um amante que espera fundamentalmente obter prazer no contato com a *puella*. No trajeto de adaptação pelo poeta do *topos* didático referido, ocorre, então, que algo que antes se caracterizava por um emprego plenamente afinado com o natural e o divino, nos termos do que comentamos a esse respeito, passa a fazer parte de um conjunto de estratégias de vivência erótico-amorosa que não mais corresponde, a rigor, a algo de importância vital.

Que pensar a respeito do público ovidiano, daqueles cujo acesso à *Ars amatoria* era inicialmente previsto pelo poeta? De início, pode-se dizer que o texto obrigatoriamente

⁴⁸ Considere-se a seguinte passagem da tradução inglesa de *Os trabalhos e os dias* (cf. Hesíodo, op. cit., 1998, p. 55): *If now the desire to go to sea (disagreeable as it is) has hold of you: when the Pleiades, running before Orion's grim strength, are plunging into the misty sea, then the blasts of every kind of wind rage; at this time, do not keep ships on the wine-faced sea, but work the earth assiduously as I tell you. Pull the ship on the land and pack with stones all round to withstand the fury of the wetblowing winds, taking out the plug so that heaven's rains do not cause rot.*

⁴⁹ A vigência dessa forma de pensamento patenteia-se numa passagem como a seguinte, extraída de *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo (Hesíodo, trad. inglesa da op. cit., 1998, p. 59-60): *Pay due attention to the days which come from Zeus, and indicate them to your labourers - the 30th being the best days of the month to oversee work and distribute rations, when people judge right in celebrating it.*

pressupõe, a fim de que o processo comunicativo da leitura/ escuta se dê sem perdas substanciais de sua potencialidade semântica, um público instruído nas letras gregas e latinas.⁵⁰ Como se sabe, o diálogo crítico entre os autores que compuseram no âmbito da cultura clássica, realizado através do procedimento retórico da *imitatio*, constitui uma das pedras-de-toque para a compreensão das poéticas antigas. Como refere Horácio em sua *Arte poética*, é preciso que o poeta seja não apenas dotado da habilidade pessoal para compor (*ingenium*), mas ainda *doctus*, isto é, intelectualmente formado no íntimo contato com os autores do cânon⁵¹. Por tal motivo, tem-se a possibilidade da clara visualização do caráter sistemático da literatura greco-latina, pois a existência dos elos representados pelos pontos de intersecção entre os autores aconselha-nos a interpretar os textos considerando-se o patrimônio identificado com o substrato cultural em se inserem os poetas dignos de repercussão. Tal consciência e a capacidade de mobilização das referências culturais necessárias à decodificação das alusões demonstram-se essenciais à plena fruição das obras em todo seu potencial de geração de sentidos. Com efeito, a inabilidade dos receptores de textos antigos em recuperar o ponto de partida das referências que se encontram nas obras com que interagem no momento da leitura/ escuta pode resultar na perda de dados importantíssimos à compreensão de certas passagens ou mesmo do todo. Um exemplo típico da necessidade da adoção dessa estratégia interpretativa relaciona-se ao seguinte verso da *Ars amatoria* de Ovídio:

Hoc opus, hic labor est, primo sine munere iungi; (I, 451)

Eis a obra, eis o labor, deitar-se com uma mulher sem antes dar-lhe um presente;

⁵⁰ Cf. Dalzell, op. cit., p. 154: *It is hardly necessary to state that the "Ars" was intended for a circle of readers of considerable sophistication. All Augustan literature is addressed to more or less learned audience.*

⁵¹ Cf. Horace. "Epistula ad Pisones" in Horace. *Epistles. Book II and Epistle to the Pisones*. Edited by Niall Rudd. Cambridge, University Press, 1989, p. 72, v. 408-411: *natura fieret laudabile carmen an arte/ quaesitum est. ego nec studium sine diuite uena/ nec rude quid possit uideo ingenium; alterius sic/ altera poscit opem res et coniurat amice. – Interrogaram se um poema se faz notável pelo talento ou pela arte. Não vejo o que pode a arte sem um veio generoso, nem o engenho sem a arte. Uma coisa pede o auxílio da outra e com ela amigavelmente conspira.*

Nessa passagem, inequivocamente se recupera um conhecidíssimo trecho do sexto canto da *Eneida* de Virgílio⁵². No contexto original, curiosamente, corresponde a parte da fala da Sibila de Cumas a Enéias, que procurara seu aconselhamento a fim de que pudesse realizar a descida aos infernos em segurança e em conformidade com os procedimentos religiosos necessários em circunstâncias tão extremas. Parece-nos importante ressaltar que a Sibila, como o *magister amoris* ovidiano, também se apresenta como instrutora daquele que se dispõe a escutá-la e a seguir seus conselhos a fim de que obtenha sucesso na perigosa empresa em que está prestes a tomar parte. Sua palavra é vática, apresentando, portanto, associações com o poder sagrado de mediação entre o que é determinado pela vontade dos deuses e a pessoa do consultante, que espera dela nada menos que a indicação do melhor modo de agir.

Assim, originalmente não houve qualquer espaço para a atribuição de um tom diverso do solene ao trecho, já que a seriedade das circunstâncias o inviabilizava de todo. Em Ovídio, todavia, que a enuncia com modificações, ocorre que a menção se dá num dos vários momentos em que se procede à queixa pela excessiva mercantilização do amor, no sentido de que, se a mulher não for comprada por presentes, muito dificilmente se entregará sexualmente ao amante...

Para um leitor culto, evidencia-se por uma alusão desse tipo um efeito de humor que se dá no diálogo irreverente com a respeitável tradição da épica latina. Nestas circunstâncias, são-lhe fornecidas pistas para a compreensão do espírito geral do poema ovidiano, em que, como dissemos, seria ingênuo buscar encontrar os sentidos de um tratado didático efetivamente comprometido com a “formação” do público. Caso o leitor desconheça a passagem original da *Eneida*, porém, a riqueza da (re)construção de sentidos parodística⁵³ a que procede Ovídio desaparece por completo, indistinta do pano de fundo

⁵² Cf. Virgile. *Énéide*. Texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellessort. Paris, Les Belles Lettres, 1952. livres I-VI, canto VI, v. 124-129: *Talibus orabat dictis arasque tenebat,/ cum sic orsa loqui uates: “Sate sanguine diuom./ Tros Anchisiade, facilis descensus Averno:/ noctes atque dies patet atri ianua Ditis; sed reuocare gradum superasque euadere ad auras,/ hoc opus, hic labor est. (...)”* – Orava com tais palavras e segurava os altares, quando a vate começou a falar assim: “Troiano Anquisiada, nascido do sangue dos deuses, é fácil descer ao Averno: noite e dia se abre a porta do negro Dite; mas voltar atrás e evadir-se às auras superiores, este é o trabalho, este o labor.

⁵³ Em comentário à irreverência das atitudes manifestas na *Ars amatoria* para com a tradição literária precedente (didatismo), Dalzell (op. cit., p. 147-148) não hesita em considerá-la uma obra parodística pelo fato de que, sem necessariamente propor (à maneira de Cervantes no *Dom Quixote* em relação à novela de cavalaria) com agressividade a substituição de um modelo poético desgastado por outro, o autor produz

poético comum, que corresponde aos momentos da obra em que esse tipo de rememoração não se dá.

Além do alcance da dimensão do diálogo lúdico com a tradição literária precedente, requer-se que o leitor ovidiano, a fim de que possa bem interagir com cada uma das camadas compositivas do todo, seja capaz de encontrar elos entre o texto e as categorias poéticas que nele operam funcionalmente em maior grau. Referimo-nos, obviamente, à tradição didascálica e à elegia erótica romana, que se constituem nas principais fontes artísticas de que se nutre o impulso criativo do poeta. No que se refere especificamente ao didatismo, o exemplo citado anteriormente, quando comentamos a retomada pelo poeta do *topos* da recomendação de adequação das ações ao tempo, indica-nos a necessidade de que o receptor da mensagem ovidiana disponha das chaves que lhe permitam o acesso ao padrão poético-discursivo usualmente empregado nos textos afins a essa categoria. Ovídio pretende indicar aos leitores por uma série de sinais que de algum modo se insere no interior da mesma tradição em que autores como Hesíodo, Lucrécio e o Virgílio das *Geórgicas* compuseram. No caso do reconhecimento desses elos, trata-se antes de obter um importante instrumental de compreensão poética da obra que de um mero “divertimento” advindo da percepção de que o autor nem sempre se mantém ortodoxamente obediente à função original dos elementos compositivos “herdados”; pode-se, por tais “pistas”, filiar o texto de Ovídio a categorias/ gêneros literários mais ou menos delimitados por fronteiras que se definem pelo conjunto de procedimentos de construção a eles associados. Dispor do conhecimento de que um texto como a *Ars amatoria* ovidiana compartilha de certos traços definidores com a elegia e a tradição didática significa, portanto, poder lê-la através das perspectivas identificadas com esses universos de criação.

Em certos momentos, o autor faz referência explícita ao caráter “letrado” de seus *discipuli*. Embora nos pareça que se deve manter a distinção, no nível discursivo, entre os receptores reais da obra e a figura do/ -a conquistador/ -a construída pela fala do *magister amoris*, julgamos que a complexidade do “artesanato” do poema nos permite neste ponto

efeitos “cômicos e espirituosos” pelo emprego transformado de recursos originários de modos de realização discursiva distintos: *Not only do we have the dominant parody of didactic poetry, but there are subsidiary parodies of hymns, legal language, philosophical doctrines, proverbs, well known sayings, rhetoric, ritual, aetiology, and medicine, as well as comic distortions of some of the most respected writers of the ancient world. The effect is to create a general attitude of mockery and disrespect.*

propor a coincidência de sua caracterização. Segundo a recomendação do “mestre”, o *discipulus* (-a) deveria conhecer as letras para empregá-las como parte de sua estratégia de conquista; encorajou-se, então, o *iuuenis* a conhecer as artes liberais para poder expressar-se com bom-senso e persuasivamente⁵⁴, enquanto se indicou à *puella* a leitura de um conjunto de obras cujo conhecimento faria crescer-lhe os atrativos de sedução⁵⁵. Quanto ao público ovidiano em sentido mais geral, a posse de coordenadas oriundas da cultura erudita recomenda-se, como enfatizamos acima, em favor de um tipo de recepção mais afinado com a vigorosa capacidade criativa do autor.

Há que se considerar, no entanto, que a associação do atributo do letramento a algo como uma parte dos habitantes da cidade de Roma nos tempos do poeta não basta para delimitar claramente as classes sociais dos receptores em condições de preenchimento dos requisitos mínimos para um contato satisfatório com a obra. Não apenas entre os grandes senhores da capital ou as camadas correspondentes aos cidadãos de nascimento livre abastados o suficiente para se dedicarem ao *otium* dos estudos liberais havia possibilidade

⁵⁴ Cf. *Ars Amatoria*, I, 457-466: *Disce bonas artes, moneo, Romana iuuentus;/ Non tantum trepidos ut tueare reos;/ Quam populus iudexque grauis lectusque senatus;/ Tam dabit eloquio uicta puella manus;/ Sed lateant uires nec sis in fronte disertus;/ Effugiant uoces uerba molesta tuae;/ Quis, nisi mentis inops, tenerae declamat amicae?;/ Saepe ualens odii littera causa fuit;/ Sit tibi credibilis sermo consuetaque uerba;/ Blanda tamen, praesens ut uideare loqui.* – Aprende as artes liberais, ó juventude romana, não apenas para defender réus trementes; tanto quanto o povo, o juiz severo ou o senado distinto, uma moça vencida cederá à eloquência. Mas que se ocultem tuas forças, nem exibas tua grandiloquência; que tua fala fuja à afetação. Quem, se não é louco, declama à amante delicada? Não raro, uma carta transformou-se em forte motivo de ódio. Sê convincente e emprega palavras comuns, ainda que ternas, para que pareças falar-lhe em sua presença.

⁵⁵ *Idem et ibidem*, III, 329-346: *Sit tibi Callimachi, sit tibi Coi nota poetae;/ Sit tibi quoque uinosa Teia Musa senis;/ Nota sit et Sappho (quid enim lasciuius illa?)/ Cuique pater uafri luditur arte Getae;/ Et teneri possis carmen legisse Properti;/ Siue aliquid Galli, siue, Tibulle, tuum;/ Dictaque Varroni fuluis insignia uillis;/ Vellera germanae, Phrix, querenda tuae;/ Et profugum Aeneam, altae primordia Romae;/ Quo nullum Latio clarius exstat opus;/ Forsitan et nostrum nomen miscebitur istis;/ Nec mea Lethaeis scripta dabuntur aquis;/ Atque aliquis dicet “nostri lege culta magistri/ Carmina, quis partes instruit ille duas/ Deue tribus libris, titulo quos signat Amorum;/ Elige, quod docili molliter ore legas;/ Vel tibi composita cantetur epistula uoce; Ignotum hoc aliis ille nouauit opus.”* – Conhece a musa de Calímaco, a do poeta de Cós e a do velho ébrio de Teos; conhece ainda Safo (que há de mais lascivo que ela?) e o que engendrou um pai ludibriado por dolo dum Geta ardiloso. É bom que tenhas lido um poema do terno Propércio, algo de Galo ou Tibulo, sobre o célebre toirão de pêlo fulvo cantado por Varrão (o mesmo que tua irmã lastimaria, ó Frixo) e Enéias fugitivo, origem da alta Roma: nenhuma obra há no Lácio que a supere em excelência. Talvez mesmo o meu nome se junte ao deles, meus escritos não sejam tragados pelas águas do Lete e alguém diga: “Lê os cultos poemas de nosso mestre, preceptor dos dois sexos, escolhe dentre os três livros que designa pelo nome de ‘Amores’ o que ler voluptuosamente e com voz branda, ou declama com arte uma epístula de sua lavra; este gênero, que outros desconheciam, ele o criou.”

de se encontrarem leitores/ ouvintes cultos⁵⁶; como se sabe, mesmo alguns escravos, cortesãos ou libertos do período eram versados na poesia e nas demais artes, de forma que o público romano da *Arte de Amar* se pode dizer disperso por vários níveis da escala social. Mesmo à mulher, quando oriunda dos círculos sociais mais privilegiados (ou em se tratando de eventuais escravas ou libertas instruídas), oferecia-se já desde os tempos republicanos a possibilidade de acesso aos bens culturais: basta lembrar o exemplo de Semprônia, citada por Salústio em sua obra a respeito da conjuração de Catilina.⁵⁷

Quanto à figura discursiva do “conquistador” e da “conquistadora”, isto é, daqueles que são diretamente interpelados pelo *magister amoris* como receptores da mensagem didática, pode-se entrever até certo ponto seu perfil. No que se refere aos contornos da figura do *discipulus*, são-nos fornecidos alguns traços pelo próprio Ovídio. Dever-se-á tratar de um homem livre⁵⁸, preferencialmente jovem (pois, segundo os costumes romanos, a ocupação com os assuntos amorosos adequa-se melhor a essa faixa etária)⁵⁹, integrado ao meio urbano de Roma, cidade escolhida como palco em que se deverá desenrolar toda a

⁵⁶ Evidentemente, as camadas sociais mais expostas à vivência literária identificavam-se de preferência com as elites: eram os integrantes desse estrato que tinham acesso facilitado à mídia encarregada da difusão da poesia, dispondo de oportunidades de frequentar teatros (em que os textos dramáticos eram encenados e havia, por exemplo, adaptações de obras literárias para espetáculos de dança e música) e recitações formais organizadas pelos poetas e seus protetores, contando com o ingresso nos palácios dos mecenas - ao redor dos quais se agregavam autores que ofereciam suas composições à apreciação restrita dos presentes - e podendo adquirir manuscritos (cf. White, P. *Promised verse. Poets in the society of Augustan Rome*. Cambridge, Massachusetts, London, 1993, Harvard University Press, 1993, p. 59-63). Embora esses fossem a maioria, é certo, porém, que indivíduos de condição menos privilegiada e razoavelmente instruídos também se encontravam por vezes expostos à literatura: basta evocar o caso dos *grammatici* admitidos à criadagem das grandes famílias, conhecedores das letras e das demais artes e convivendo em ambientes em que se dava produção e consumo de poesia.

⁵⁷ Salústio, *De coniuratione Catilinae*, XXV (in Salluste. *Conjuration de Catilina. Guerre de Jugurtha*. Texte établi par B. Ornstein et traduit par J. Roman. Paris, Les Belles Lettres, 1924, p. 24): *Sed in eis erat Sempronia, quae multa saepe uirilis audaciae facinora commiserat. Haec mulier genere atque forma, praeterea uiro atque liberis satis fortunata fuit; litteris Graecis et Latinis docta, psallere et saltare elegantius, quae necesse est probae, multa alia, quae instrumenta luxuriae sunt.* – Mas entre eles havia Semprônia, que frequentemente cometera muitos atos de uma audácia viril. Essa mulher, pela linhagem e pela beleza e, além disso, pelo marido e pelos filhos, foi bastante afortunada; instruída nas letras gregas e latinas, sabia tocar cítara, dançar com mais elegância do que é necessário a uma mulher honesta e muitas outras coisas que favorecem a dissipação.

⁵⁸ Dalzell (op. cit., p. 153) observou que, pelo conteúdo de certa passagem da *Ars amatoria* (I, 459-66), o *iuuenis*, embora se ofereçam poucas informações a respeito de suas “obrigações sociais ou profissionais”, incluir-se-ia talvez entre os que tomam parte nas cortes judiciais ou no senado.

⁵⁹ Por volta dos trinta anos, um homem podia ser eleito questor: iniciava-se nesta fase da vida o desempenho das funções públicas do *cursus honorum*, de modo que todos os esforços do indivíduo deveriam daí em diante concentrar-se na escalada sócio-política que poderia conduzir, nos melhores casos, aos mais altos cargos do domínio estatal.

performance dos amantes, de condição financeira relativamente modesta⁶⁰, não preocupado em demasia com a própria aparência⁶¹, além de, como examinaremos em detalhes ao tratar do conjunto dos *topoi* da elegia que participam de sua caracterização, disposto à maleabilidade necessária para que triunfe da inconstância da *puella*⁶², resistente às duríssimas inclemências da vida amorosa⁶³ e, acima de tudo, capaz de valer-se dos ensinamentos do mestre como se incorporasse as características externas de uma espécie de personagem que se identifica com o apaixonado elegíaco típico retratado nas obras dos autores romanos dessa tradição.⁶⁴

⁶⁰ No trecho do livro II em que se recomendam os melhores tipos de presentes a serem oferecidos, Ovídio dá a entender, como, aliás, em outras passagens do poema, que a riqueza não é condição indispensável ao sucesso da empresa de conquista da *puella*. Considerem-se, a propósito, os versos que se seguem (*Ars*, II, 261-262): *Nec dominam iubeo pretioso munere dones;/ Parua, sed e paruis callidus apta dato.* – Não aconselho que a presenteies com bens de custo elevado: dá-lhe coisas pequenas, mas escolhe dentre elas o que melhor convir.

⁶¹ Considere-se o trecho compreendido pelos versos de número quinhentos e três a quinhentos e vinte e dois do primeiro livro da *Ars amatoria*, em que o poeta descreve os tipos de cuidados com o próprio corpo que devem ser adotados pelo conquistador a fim de bem impressionar a moça escolhida. Como regra geral de procedimento, pode-se dizer que Ovídio prescreve tão somente a adoção das medidas necessárias ao asseio e a evitar-se o desleixo completo na apresentação do homem (cf. *Ars*, I, 507): *Forma uiros neglecta decet (...)* – O que convém aos homens é uma aparência despojada.

⁶² Cf. *Ars*, I, 753-760: *Finiturus eram; sed sunt diuersa puellis/ Pectora; mille animos excipe mille modis./ Nec tellus eadem parit omnia; uitibus illa/ conuenit, haec oleis; hic bene farra uiuent./ Pectoribus mores tot sunt, quot in orbe figurae;/ Qui sapit, innumeris moribus aptus erit,/ Vtique leues Proteus modo se tenuabit in undas./ Nunc leo, nunc arbor, nunc erit hirtus aper.* – Estava prestes a finalizar, mas o caráter das moças é variado: perscruta mil espíritos de mil maneiras. Nem a própria terra engendra todas as culturas; uma se presta às vides, outra às oliveiras; aqui, bem viceja o trigo. Tantas nos peitos são as naturezas quantas no mundo as aparências. Quem tem discernimento irá adaptar-se a muitas naturezas: ora como Proteu de pronto vai diluir-se nas ondas ligeiras, ora será o leão, a árvore ou o javali hirsuto.

⁶³ *Idem et ibidem*, II, 515: *Quod iuuat, exiguum, plus est, quod laedat amantes; - O que favorece é muito pouco, mais há que possa lesar os amantes.*

⁶⁴ *Idem et ibidem*, II, 319-324: *Illa quidem ualeat, sed, si male firma cubabit/ Et uitium caeli senserit aegra sui./ Tunc amor et pietas tua sit manifesta puellae./ Tum sere, quod plena postmodo falce metas./ Nec tibi morosi ueniant fastidia morbi./ Perque tuas fiant, quae sinet ipsa, manus./ Et uideat flentem nec taedeat oscula ferre/ Et sicco lacrimas conbibat ore tuas.* – Oxalá esteja bem, mas se cair de cama enfraquecida e experimentar na doença a insalubridade do clima, manifesta teu amor e dedicação à menina. Semeia então o que logo colherás a mancheias. Afasta de ti toda impaciência pelo zelo que seu mal exige; faz com tuas próprias mãos o que for sua vontade; que ela te veja chorando e não te aborreças em beijá-la; que sorva com a boca seca as tuas lágrimas. – Na tradição elegíaca, esperava-se do amante a total e sincera dedicação no serviço à *puella*: trata-se, como se sabe, do *topos* do *seruitium amoris*, amiúde explorado com variações pelos praticantes desse tipo de poesia. Uma dessas variações refere-se justamente ao desvelo do amante diante da doença da moça, que em certos casos chega mesmo a envolver risco de vida para ela. No caso da obra de que tratamos, a demonstração de cuidado para com a doente em circunstâncias semelhantes funciona como sinal externo de que, pela adoção de tal comportamento, associado à forte paixão dos amantes elegíacos, o conquistador de fato nutriria grande afeto pela menina. Aqui, porém, é preciso considerar esses cuidados como parte da estratégia de persuasão amorosa recomendada pelo *magister amoris*, de modo que os favores prestados à moça devem antes ser compreendidos como ação produzida com cálculo para resultar na gratidão e na benevolência da amada para com o amante do que como expressão sincera de uma preocupação exclusiva com o bem-estar da enferma.

Em relação à figura da mulher, compreendida como “aluna” de Ovídio, e, portanto, basicamente no que se pode inferir das descrições presentes no terceiro livro da obra, que se constitui naquele em que o autor se dispõe a “instruí-la”, também se podem tirar algumas conclusões. Assim, sabemos que mulheres jovens ou mais maduras são evocadas pelo poeta por indícios como os tipos de cuidado com a beleza mais adequados a cada idade ou a própria aparência física. Quando começam a ficar grisalhas, informa-nos o poeta, podem recorrer ao tingimento da cabeleira com ervas da Germânia⁶⁵; por outro lado, as jovens não devem reacear expor os corpos despidos aos amantes nos momentos de maior intimidade.⁶⁶ Assim como os homens, devem procurar resguardar-se dos excessos de vaidade⁶⁷ e adaptar-se a certos traços da caracterização das *puellae* elegíacas, a exemplo do fato de que, como aquelas, podem eventualmente dispor dos atrativos de uma cultura literária mais ou menos vasta para impressionar os parceiros amorosos. Dalzell fornece-nos detalhada informação a respeito no trecho que se segue:

Ela pertence, como vimos, à classe das “libertinae”, e usa o “pallium”, o manto tradicionalmente associado às “hetaerae” (1.153). Ela pode ser romana (1.59) ou uma estrangeira “de ambos os mares” (1.173-6). Mas não é nenhuma imigrante empobrecida, pois tem casa própria com uma criadagem que inclui sua camareira particular (1.351) e um “valet de chambre”, isto é, um escravo que vigia do lado de fora da porta de seu quarto (2.251-260). Ela pode viver com a mãe e a irmã (“Remedia amoris” 637-8) ou com um homem, ou pode fingir já ter alguém em sua vida para “apimentar” o relacionamento elegíaco (3.603-610). Ela é inteligente (cultissima, 1.97); pode ter sofisticados gostos literários, mas há maior probabilidade de que finja ter uma cultura que não tem de fato (2.281-2). Seu papel é entreter. Ela é especialista em jogos de tabuleiro e outras diversões (3.353-80); ela toca um instrumento, e pode executar as populares canções do Nilo e as “árias ouvidas no teatro de mármore” (3.315-20). Mas há um lado menos atraente em sua

⁶⁵ Cf. *Ars*, III, 163-164: *Femina canitiem Germanis inficit herbis, / Et melior uero quaeritur arte color.* – Uma mulher tinge as cãs com ervas da Germânia e busca com arte um tom melhor que o original.

⁶⁶ *Idem et ibidem*, III, 781-782: *Cui femur est iuvenale, carent quoque pectora menda, / Stet uir in obliquo, fusa sit ipsa toro.* – A que tem a coxa jovem e nenhum defeito nos seios deve deitar-se obliquamente na cama, enquanto o homem se põe de pé.

caracterização. Ela é gananciosa (1.417-36), frívola (“*leues animi*”, 1.159), e maquinadora (3.611-660). Para tal mulher, o amor não pode ter sido só música e rosas. Ovídio, mais do que qualquer um dos elegistas, reconheceu que o sexo tem conseqüências. Só ele fala em aborto (“*Amores*” 2.13; 2.14) e previne de que os partos seguidos encurtam a beleza da juventude (3.81-2).⁶⁸

A consideração da categoria social dos/ -as *discipuli/ -ae* ovidianos importa-nos pelo fato de que, pela concepção dos antigos, os padrões comportamentais aceitos para cada indivíduo variavam de acordo com seu modo de inserção na vida da comunidade⁶⁹. Dessa forma, ao lado da sociedade constituída por homens e mulheres de nascimento livre, de que a princípio se esperava a observância mais rígida das normas pelo fato de que, como representantes do corpo civil, deveriam corresponder às imagens ideologicamente construídas como exemplos das virtudes associadas ao bom cidadão, havia todo um conjunto de indivíduos situado à margem desse meio. Evidentemente, referimo-nos aos escravos e ex-escravos (libertos), a quem se permitiam sem restrições condutas consideradas indignas do homem de condição livre. Assim, enquanto a manutenção da castidade absoluta era considerada fundamental à plena integridade moral das filhas das famílias dos cidadãos até a ocasião do casamento, não havia impedimentos aos relacionamentos amorosos entre senhores e suas escravas⁷⁰ ou no que se refere à conduta sexual das libertas, por vezes reduzidas à condição de prostitutas por falta de alternativas de sobrevivência diversas do comércio do próprio corpo. Ainda que um homem livre se

⁶⁷ *Idem et ibidem*, III, 169-170: *Quid de ueste loquar? Nec nunc segmenta requiro,/ Nec quae de Tyrio murice, lana, rubes; - Que dizer das roupas? Não exijo bordados nem tu, ó lâ, que te enrubesces no mûrice púrpura.*

⁶⁸ Cf. Dalzell, op. cit., p. 253, 254.

⁶⁹ Cf. Grimal, P. *O amor em Roma*. São Paulo, Martins Fontes, 1991; p. 6: *Há um primeiro fato que nunca devemos esquecer: aos olhos dos romanos, os amores, sob todos os aspectos - amor conjugal ou paixões juvenis, tentações de todo tipo, do coração e da carne -, não são atinentes a uma única regra moral. O ato de amor em si não poderia ser julgado bom ou mau; seu valor em bem ou mal depende apenas do objeto com o qual se realiza e das conseqüências que acarreta. Se sempre constituiu crime amar uma matrona da qual não se fosse esposo legítimo, não o era amar uma cortesã, uma liberta, menos ainda, é claro, uma escrava, desde que isso não levasse à perda da fortuna. O mesmo ocorria com os amores masculinos, que, segundo parece, os romanos conheceram sobretudo como uma moda proveniente da Grécia: crime capital quando o “erômeno” era um jovem cidadão, esse amor entre homens era tolerado pela moral comum quando se dirigia a um escravo. Sobre a união dos corpos em si não recaía qualquer maldição.*

⁷⁰ Cf. Grimal, op. cit., p. 131: *Em nenhuma época da história de Roma considerou-se desonroso a presença de uma concubina numa casa.*

relacionasse com mulheres dessas duas últimas categorias, nada havia que censurar-lhe, desde que não se ligasse a elas por laços afetivos ou de uma convivência freqüente.⁷¹ O mesmo não se passava com os relacionamentos entre homens e mulheres livres, idealmente restritos, por bem da integridade de costume dos indivíduos, ao âmbito sagrado da instituição matrimonial; na prática, porém, observou-se a desobediência a esse modelo sobretudo entre os membros da elite, por vezes entregues sem pejo ao adultério e à promiscuidade.⁷²

Pelo quadro de valoração moral assim esboçado, pode-se facilmente notar que, caso houvesse alguma possibilidade de atribuição das condutas recomendadas na *Ars amatoria* a cidadãos de boa condição, especialmente no que se refere à mulher (já que, como menciona Labate, era permitido ao jovem romano, antes do ingresso efetivo na vida adulta, um certo relaxamento de costumes temporário)⁷³, a obra configurar-se-ia como veículo subversivo de idéias contrárias não somente aos padrões comportamentais ortodoxos, mas à própria legislação matrimonial recém-implementada pelo príncipe. Como é sabido, Augusto, como parte de suas estratégias de obtenção do favor público, adotou uma postura aparente de rigor na observância das tradições da velha família romana; a lei augustana que transformava o adultério em crime passível de grave punição estatal, representou, talvez, o auge dessa figuração.⁷⁴

⁷¹ *Idem et ibidem*, p. 126: *Ter relações passageiras com mulheres que disso faziam sua profissão era permitido. O perigo só começava quando vinha o hábito, portanto, um começo de afeto e talvez de amor. Catão costumava dizer que um homem apaixonado "permite que sua alma viva no corpo de outrem." A sabedoria consistia em fugir dessa paixão daninha, destruidora de patrimônios e, pior ainda, da vontade dos jovens.*

⁷² Cf. Jones, A. H. M. *Augustus*. New York, London, Norton & Company, 1970, p. 131: *It can be seen from the contemporary poets, especially Horace and Ovid, that among the upper classes at Rome standards of sexual morality were very lax. The marriage tie was lightly regarded, and adultery was tolerated and indeed fashionable. Marriage itself was unpopular, and many men and women preferred to remain unmarried. Children were regarded as a nuisance, and many marriages were childless.*

⁷³ Cf. Labate, M. *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*. Pisa, Giardini Editore, 1984, p. 35: *Finché si è giovani è tollerabile, anzi è perfino opportuno, che si ci dedichi ai piaceri, all'amore, alle frivolezze della letteratura leggera: purché questa scelta sappia fermarsi entro confini precisi, non pretenda di costituire un valore capace di condizionare la vita intera; purché non pretenda di entrare in concorrenza con gli ideali del servizio della "res publica", e neppure con la pratica di una letteratura più coinvolta nei temi d'impegno civile. Questi i limiti pesanti che il poeta d'amore accetta per sé con Ovidio. Così la poesia elegiaca potrà essere condannata come un peccato di gioventù.*

⁷⁴ Cf. Jones, op. cit., p. 131: *For the protection of marriage he passed the "lex Iulia de adulteriis coercendis". Adultery had always been a crime in Roman law, tried by a magistrate, usually an aedile, before the assembly, but it had never been furnished with a "iudicium publicum", and prosecutions had lapsed in the last ten years of the Republic. Augustus revised the law, probably making it milder. No proceedings could be*

Ovídio, na *Ars*, fornece instruções às mulheres e homens que as desejam conquistar para que se iluda a vigilância sobre seu modo de proceder⁷⁵. Embora o poeta declare no início da obra que não pretende conspurcar o pudor das matronas e que apenas tratará a seguir de pessoas de mais baixa condição⁷⁶, é evidente que os “conselhos” propagados por ele poderiam também prestar-se a facilitar os relacionamentos ilícitos entre cidadãos de bom nascimento, no sentido de que haveria chances de que fossem adotados também nesse meio. Há que se considerar o fato de que certos atributos apresentados no poema como próprios de mulheres inferiores às matronas e moças de nascimento livre não se constituíam em traços unicamente associáveis a gente de sua categoria. Tudo se passa como se, na prática, pela eventual semelhança de caracterização entre as mulheres “respeitáveis” e as “indignas”, o “tratado” de conquista se prestasse a favorecer o jogo amoroso mesmo além das fronteiras estabelecidas pela palavra do poeta⁷⁷. Por esse e outros motivos (a exemplo

taken unless the husband first divorced his suspect wife, and then he, or the wife's father, had the exclusive right of prosecution for sixty days, after which any accuser could bring the charge. The penalties were severe on both guilty parties, relegation to different islands with loss of half or a third of their property.

⁷⁵ Considere-se uma passagem da *Ars* como a que se segue (III, 611-616): *Qua uasfer eludi possit maritus./ Quaque uigil custos, praeteriturus eram./ Nupta uirum timeat; rata sit custodia nuptae;/ Hoc decet, hoc leges duxque pudorque iubent./ Te quoque seruari, modo quam uindicta redemit,/ quis ferat? Vt fallas, ad mea sacra ueni.* – Estava prestes a omitir de que modo é possível enganar um marido astuto e um guarda atento. Que a esposa respeite o marido: ratifique-se a tutela da esposa; é o que convém, o que prescrevem as leis, o líder e o pudor. Mas quanto a ti, que há pouco a varinha do pretor remiu da escravidão, quem poderia tolerá-lo? Vem a meus cultos para iludir. – Neste trecho, o poeta declara que, em respeito à lei, não pretende instruir a *nupta* (mulher casada) nestas artes, induzindo-a, assim, ao adultério; contudo, no verso de número seiscentos e onze, ocorre que, como se nota, faz-se referência à figura do *maritus*. A seu respeito, parece-nos fundamental referir a ambigüidade da atitude de Ovídio: por um lado, em conformidade com o que se afirma sobre o resguardo ao pudor da *nupta*, poder-se-ia esperar que o *maritus* não se tratasse de um cidadão livre, mas tão somente do companheiro de uma mulher desregrada; não se pode, contudo, deixar de referir que o termo também poderia aplicar-se à designação do esposo de uma mulher casada segundo os ritos e as leis, de modo que o convite ao engano do mesmo soa perigosamente indefinido.

⁷⁶ *Idem et ibidem*, I, 31-34: *Este procul, uitae temues, insigne pudoris./ Quaeque tegis medios instita longa pedes./ Nos Venerem tutam concessaque furta canemus./ Inque meo nullum carmine crimen erit.* – Ficai ao longe, ó fitas tênues, insígnias do pudor, e tu, ó veste longa, a roçar o meio dos pés. Nós Vêmus segura e os furtos permitidos cantaremos, e em meu poema nenhum crime haverá.

⁷⁷ Como exemplo dessa possibilidade de transposição de táticas amorosas de meios “irregulares” por definição para planos da convivência social em que se esperaríamos comportamentos mais condizentes com o que se concebia como a retidão moral, considere-se o que se diz a respeito de algo como os lugares mais apropriados à caça de parceiras amorosas (*Ars amatoria*, I, 44-262): os teatros, circos e pórticos, entre outros locais, eram freqüentados por mulheres de todas as condições sociais, das libertas e escravas às damas da alta aristocracia. Assim, ao oferecer aos “alunos” preceitos sobre como estabelecer contato com mulheres nestes lugares, não se deixa de facilitar a eventual possibilidade de que os novos relacionamentos surjam não apenas entre aqueles que têm pleno consentimento social para tanto, mas mesmo entre os que deveriam abster-se de tais iniciativas por bem do respeito às normas morais vinculadas a sua condição. Dalzell (op. cit., p. 163), em comentário a respeito da extensão da ousadia de Ovídio na irreverência para com os valores da “boa sociedade”, observou algo semelhante: *Given the rules of the game, the tone of cynical manipulation did not*

do tom “leviano” da atitude do autor para com certos valores consagrados da cultura latina, o que decerto já bastaria para despertar a irritação e a desconfiança dos austeros)⁷⁸, não nos parece crível que, no momento de recepção da obra, jamais se pudesse associar a figura dos *discipuli* a algo ao menos parecido com indivíduos dados à sedução de mulheres livres (no caso dos homens) ou com mulheres dessa mesma condição que se entregassem a amores condenáveis do ponto-de-vista da moral, da religião e das leis.

É preciso ainda ter em mente que, uma vez publicado um texto, a plenitude de seus sentidos não mais pertence ao autor; assim, mesmo que se pudesse afiançar que as “intenções” originais de Ovídio em relação à identidade do meio social representado na *Ars amatoria* inviabilizassem por completo uma leitura que o associasse ao círculo das pessoas “respeitáveis”, haveria sempre a chance de que uma parcela do público, baseando-se, como dissemos há pouco, na contigüidade parcial entre as condições de vida dos cidadãos e dos indivíduos oriundos de classes marginalizadas, dispusesse de elementos para se dar conta dos perigos resultantes da facilidade de importação das atitudes e táticas de conquista ilícitas para o plano da experiência dos “bons”. Como impedir que essa percepção favorecesse o entendimento do poema como veículo de propagação generalizada do mal?

Além dos problemas relativos aos efeitos da obra sobre o público mais conservador, Dalzell destaca o emprego perigosamente ambíguo de certas palavras pelo poeta, a exemplo do que ocorre com o termo *uir*⁷⁹: como se sabe, ao lado do sentido de “amante”, a

seem to Ovid out of place; for the situation did not call for anything more sensitive or tender. The trouble was, as Ovid himself recognized ("Tristia" 2.253-4), that the advice given to the girls in his poem could so easily be transferred to women of higher status. In fact we are informed that just such a transference was made (Ex Ponto 3.3.57-8). The ambiguities in the situation cost the poet dear.

⁷⁸ Haja vista a forma de tratamento dada pelo autor ao episódio mítico do rapto das sabinas por Rômulo e seus homens (*Ars*, I, 101-134), apresentado como espécie de ocasião de violação conjunta das moças. Como se sabe, um dos aspectos da ideologia augustana consistia justamente na valorização dos primórdios da história da *Vrbs*, sob a justificativa de que a fibra e a retidão moral dos ancestrais - drasticamente diminuídas ao longo dos séculos - foram os fatores determinantes do poderio romano no mundo. De acordo com esse espírito, ocorreu que, ao lado das novas construções que se erigiam sem cessar na Roma do período, conservaram-se supersticiosamente intactos sítios como o da suposta cabana de Rômulo e a gruta das Lupercais, os quais se ligavam às tradições da cidade desde os tempos dos reis (cf.: Rostovtzeff, M., *História de Roma*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977, p. 189).

⁷⁹ Cf. Dalzell, op. cit., p. 158: *The charge of encouraging adultery must rest on those passages which refer to the lady's "uir". The term is notoriously ambiguous. Does it refer to her husband or just her current lover? Ovid expects us to believe the second, and it is possible to read the poem in that way. Had Ovid been allowed a smart lawyer and permitted to plead his case before a honest court, he might have entered a reasonable defence. But it stands against him that, when Tibullus deals with a similar situation (1.6.15-16), it is clearly the husband who is in question, and Ovid himself so interpreted the poet's meaning ("Tristia" 2.447-66). And it was imprudent of him to suggest in Book 2 (359-66) that, when Paris abducted Helen from her husband's*

expressão pode ainda designar em latim o *marido legítimo*. Assim, caso interpretemos as passagens em que se incita à traição ao *uir* como mera recomendação dos artifícios mais eficientes ao engano do parceiro de uma mulher que se presta a relacionamentos amorosos não formalizados legal e religiosamente, não há grande potencial para o afrontamento da moral estabelecida. Permanece, porém, a abertura para que se compreendam esses trechos como momentos de incitamento à traição conjugal (enganar o *uir* = enganar o marido); devemos novamente lembrar que a ideologia dominante do período vetava terminantemente tais liberdades: mesmo a neta e a filha de Augusto, exiladas, experimentaram dura punição por libertinagem e outros comportamentos incompatíveis com os valores que se desejava associar ao poder central.⁸⁰ O mesmo crítico destaca um trecho da obra que, segundo sua opinião, constituiria a principal passagem desafiadora das normas de conduta “honestas”⁸¹. No ponto em questão, surge explicitamente o termo *maritus* (marido), e o que se afirma é que se prescreverão as formas adequadas de enganá-lo. Logo em seguida, Ovídio faz uma ressalva a essa afirmação, dizendo que, se a *nupta* (esposa) deve resguardar seu pudor, o mesmo não se dá com as mulheres só há pouco libertas da escravidão. Dalzell vê nessa ressalva a distinção entre os diversos tipos de comportamentos admitidos pelos romanos conforme o lugar dos indivíduos na escala social. Não podemos deixar de notar, no entanto, que, mesmo em se delimitando o alcance da transgressão, restringindo-a aos estratos menos privilegiados da sociedade, o incitamento à mentira persiste...

Nesse movimento de avanço e retrocesso diante das normas morais ortodoxas, parece-nos que Ovídio “negocia” com a ideologia estatal, de modo a aparar parcialmente as arestas mais agudas de sua audácia. De fato, os efeitos de sentido intercambiáveis

home, he only did what anyone would have done. There are other passages where he comes uncomfortably close to the line. At 1.501, for example, the lover is advised to attend the mime, where he will be able to make his intentions known. The context shows that what is being discussed here is what R. W. Reynolds called “the adultery mime”, and when Ovid makes the lover applaud the heroine in the stage, it does not take much imagination to guess what is at issue.

⁸⁰ Suetônio, *Diuus Augustus*, LXV (in Suétone. *Vies des douze Césars*. Texte établi et traduit par Henri Ailloud. Paris, Les Belles Lettres, 1954. tome I, p. 115): *Sed laetum eum atque fidentem et subole et disciplina domus Fortuna destituit. Iulias, filiam et neptem, omnibus probis contaminatas relegavit; (...) Nam C. Lucique casu non adeo fractus, de filia absens ac libello per quaestorem recitato notum senatui fecit abstinuitque congressu hominum diu prae pudore, etiam de necanda deliberavit.* – Mas a Fortuna enganou-o, a ele que se alegrava e tinha confiança na descendência e disciplina de sua casa. Relegou as Júlias, filha e neta, conspurcadas por toda sordidez. (...) Pois, não abatido totalmente pelas mortes de Gaio e Lúcio, informou o senado a respeito da filha sem estar presente e por um questor que leu um opúsculo, abstendo-se longamente do convívio dos homens por vergonha; chegou mesmo a cogitar matá-la.

(engendrados por elementos como o emprego de vocábulos do tipo de *uir* e *maritus*), além da referida possibilidade de transposição das ações galantes a meios sociais diversos daqueles em que as insere explicitamente o poeta, representam uma falha na alegada inviolabilidade da condição do poema como artefato de todo inócuo à integridade do tecido social: ocorre que, inegavelmente, apresentam-se na obra práticas condenáveis, caso passíveis de se realizarem em contextos estranhos aos baixos círculos mundanos de Roma, e há incentivos a sua adoção.

Assim, embora não se possa propriamente dizer que os tipos de “infração” cometidos pelo poeta na composição da *Ars* signifiquem, ao menos de forma explícita, um ataque demolidor ao tradicionalismo, dão lugar a uma postura não de todo alheia a uma certa ousadia.⁸² Eis a razão da necessidade do autor em justificar-se várias vezes, como que desculpando-se pela abordagem de um conteúdo de natureza bastante delicada do ponto-de-vista do despertar de dúvidas a respeito do real alcance de seu teor transgressivo.⁸³

Parece-nos proveitoso mencionar que, dentre os autores de obras didáticas por nós considerados como parâmetros de análise, apenas Lucrécio permitia a visualização de um certo inconformismo para com a ortodoxia das tradições dos romanos antigos no que se refere não apenas ao conteúdo de seus ensinamentos, mas também ao fato de que, na destinação preferencial de sua mensagem aos membros das elites de Roma, buscava influenciar considerável número de indivíduos e, o que é mais importante, de modo que fossem nada menos que os representantes das camadas sociais diretamente associadas à manutenção do *status quo* e à liderança política e moral da nação. Isso significa que o modo e o alvo da destinação didática por ele adotados resultam num tipo de afronta aos valores

⁸¹ Cf. Dalzell, op. cit., p. 159.

⁸² Cf. a opinião de Labate a respeito do assunto (op. cit., p. 64), aliás, convencido da “inocência” do poeta diante de qualquer acusação de inconformismo grave: *La strada rischiosa dell'ossimoro è invece consapevolmente tentata da Ovidio, diventa anzi tratto caratteristico della sua poetica elegiaca; all'insegna dell'universo urbano e della sua varietà, egli si prende il diritto di mettere sistematicamente assieme vita "romana" e vita "greca", serietà e frivolezza. Egli rinuncia di rado a scherzare coi santi, coi temi della tradizione nazionale. Ma l'intento di questa provocazione continua non è tanto, come spesso si crede, l'eversione dei valori etici tradizionali, una scelta di campo opposta, ma interna alle medesime coordinate ideologiche.*

⁸³ Labate (op. cit., p. 110) chamou “codas” (it. *code*) aos segmentos textuais em que o autor faz uma espécie de restrição ao alcance de sua proposta de vivência amorosa, limitando-a, por suas palavras, ao mundo externo ao âmbito da família. Em comentário a certo trecho em que se adota o procedimento, observou: *Insinuarsi nell'amicitia e violare la fides per proprio vantaggio può essere certo artificio prezioso dal punto*

tradicionais no que se vincula especificamente à concepção sobre a natureza dos deuses, já que em sua obra se intentava dissuadir os melhores cidadãos da crença no poder do culto aos mesmos. Evidentemente, o peso da discordância intensificava-se pelo motivo de que os destinatários do poema não eram pessoas inertes em sociedade, mas sim indivíduos mais próximos do poder político e interessados, por conveniências de classe, em manter-se fiéis às bases ideológicas do pensamento dos ancestrais, incluindo-se dentre elas a religião. Em Lucrécio, porém, diversamente de Ovídio, não havia lugar para ambigüidades ou relativismo: jamais seria possível que ele pudesse de algum modo desculpar-se das acusações de impiedade por parte dos mais tradicionalistas alegando a má compreensão de suas palavras (gesto a que, aliás, o poeta da *Ars amatoria* não se furtou após o desastrosos episódio de seu exílio em Tomis). Neste caso, tudo nos indica que os destinatários de Lucrécio de fato correspondem ao que parecem ser, enquanto Ovídio procede de forma por vezes tortuosa nesse nível da constituição dos sentidos de seu poema.

Uma vez esboçada nesses termos a apresentação do *magister* e do/ -a *discipulus/ -a* didáticos na *Ars amatoria* ovidiana, parece-nos conveniente passar agora à abordagem da temática adotada pelo poeta como matéria de seus ensinamentos. Que se propõe o “mestre” a expor ao longo das páginas do poema? Como se sabe, o texto divide-se em duas grandes partes, sendo a primeira delas correspondente aos livros de número um e dois (voltada à “instrução” dos amantes do sexo masculino) e a segunda ao livro de número três (voltada à “instrução” do sexo feminino). Nos dois primeiros livros, o poeta dispõe-se respectivamente a ensinar ao homem a) como conquistar uma mulher que lhe interessa e b) como proceder para fazer com que o amor dure, não se esgotando pela aversão despertada na moça por modos errôneos de agir, resultantes da falta de habilidade do amante em conduzir o relacionamento. Quanto ao terceiro livro da obra, nele se abordam basicamente as estratégias de sedução e manutenção dos amantes pelas mulheres, de modo que mesmo as que não primem por qualidades intrínsecas possam, valendo-se dos conselhos de Ovídio, armar-se com eficácia para a conquista.

Já se observou que, de acordo com a sistematicidade de exposição que convém ao discurso didático, Ovídio ordena progressivamente o suceder dos preceitos oferecidos aos

di vista dell'ars amatoria, ma tanta spregiudicatezza richiede urgentemente un correttivo che il poeta è pronto a suggerire. Questa è una regola buona in amore; nessuno però pensi di estenderla al resto della vita sociale.

homens, de modo a dispô-los em seqüência cronológica da fase de escolha e troca das primeiras palavras com a moça eleita até o momento do sexo⁸⁴. No caso do livro terceiro, cremos ser possível afirmar que algo semelhante também ocorre: assim, ele se inicia com a justificativa do autor a respeito da necessidade de instrução das mulheres na matéria amorosa e prossegue, passando pela forma correta de apresentação física da moça⁸⁵, até o trecho final, em que se oferecem, paralelamente ao que já se fizera ao término do segundo livro, ensinamentos relativos ao modo de proceder durante os momentos de maior intimidade.

Ovídio adota, na obra de nosso interesse, a postura de quem tratará de uma técnica, isto é, de um conjunto integrado de modos de proceder passíveis de serem aprendidos por todos, e cujo domínio pelos “discípulos” a princípio os tornaria habilitados a agir ordenadamente e com domínio em todos os passos da estratégia de conquista amorosa. A idéia de uma espécie de receituário, no sentido de uma obra que se pretende ficcionalmente como guia de ação prática em situações apresentadas como absolutamente previsíveis e, portanto, regráveis, parece-nos servir a ilustrar o tipo de funcionamento discursivo que se verifica para o poema ovidiano no nível da sistematização e apresentação de conteúdos.

Em comentário a esse aspecto da *Arte de amar*, Emilio Pianezzola observou que o poeta elimina de todo do tratamento do tema amoroso nessa obra o primado do desvario passiona! como força motriz das ações dos amantes:

A poesia da “Ars” elimina da poesia elegíaca, de que toma materiais e situações, toda emoção sentimental: o amor não é “thambos”, fulguração divina, sentimento que equipara aos deuses, força que, de fora, captura e subjuga com a sedução de um olhar. “Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis”, “Cíntia, a primeira, capturou-me com seus olhozinhos para meu mal”: a este primeiro, emblemático verso do cancionero properciano, Ovídio parece de algum modo responder com o dístico que se segue (vv. 43-

⁸⁴ Cf. Dalzell, op. cit., p. 138-139: *The first two books of the “Ars” move systematically through the various stages of love affair - from first meeting to the bedroom.*

⁸⁵ Um dos primeiros preceitos oferecidos por Ovídio ao jovem amante tratava da necessidade de escolher com os olhos a moça de seu agrado. Ao iniciar o livro terceiro da obra com o oferecimento de conselhos de beleza às mulheres, o autor procede como se compusesse a última parte do poema “em negativo”, de forma que o que já se recomendara aos homens passasse pelo crivo da experiência feminina. Assim, se os jovens devem

40): “*Haec tibi non tenues ueniet delapsa per auras:/ quaerenda est oculis apta puella tuis*”, “Ela não virá a ti caída da leve brisa: debes procurar com os olhos a moça de teu agrado.” Subtraído da espontaneidade natural, o objeto do amor não é um evento externo, dom do céu, mas deriva de um ato de vontade; é uma conquista que custa esforço e empenho pessoal (I 35 “*Principio, quod amare uelis, reperire labora*”). De fato de natureza, o amor torna-se fato de cultura, e pode ser conquistado apenas em virtude de uma série de normas elaboradas e transmitidas pelo “*magister amoris*”. O amor pode ser aprendido, ou melhor, pode-se aprender o meio de obter o amor e os favores de um amante averiguando os complicados mecanismos psicológicos que regulam os relacionamentos entre homem e mulher. A meta da conquista e da posse é alcançada através do conhecimento.⁸⁶

Se há um conceito-chave na caracterização da didascálica ovidiana, trata-se do “útil”, no sentido de que os preceitos oferecidos pelo *praeceptor* relacionam-se ao ensinamento de como proceder a fim de que os amantes de ambos os sexos possam tornar a experiência de relacionamento amoroso em motivo de prazer e satisfação pessoal. Evidentemente, o alcance final desse objetivo confundir-se-ia com uma situação em que os amantes se encontrariam libertos do sofrimento causado pela perda do autodomínio diante de emoções intensas demais para serem reprimidas e pela resignação no sujeitar-se às cegas aos caprichos do objeto de desejo.

Há que se ressaltar, no entanto, que Ovídio nos indica certo risco de que o programa de conquista estabelecido não se cumpra nesses moldes: segundo se pode inferir pelo teor de algumas passagens da *Ars amatoria*, nem sempre se garante que o amante permaneça fiel ao papel de simples “ator”, desempenhando as ações adequadas ao sucesso na empresa de conquista amorosa sem de fato envolver-se emocionalmente com quem, a bem da verdade, deveria apenas relacionar-se em proveito próprio:

Saepe tamen uere coepit simulator amare;

escolher com seus olhos uma bela moça, é necessário antes de tudo que as mulheres saibam compor a própria aparência para oferecer-lhes o que admirar.

⁸⁶ Cf. texto da edição italiana da *Arte de amar*, p. 15.

*Saepe, quod incipiens finxerat esse, fuit.
 Quo magis o! faciles imitantibus este, puellae;
 Fiet amor uerus, qui modo falsus erat. (I, 613-16)⁸⁷*

Na passagem transcrita acima, lê-se que o poeta, como forma de incitar as moças à crença no fingimento, acena com a possibilidade de que, no futuro, o que era apenas falsidade (o amor do rapaz) se converta em verdade. Embora, por um lado, a observação funcione como argumento em favor dos amantes do sexo masculino, pois sua aceitação pelas mulheres obviamente representaria avançar um passo no itinerário de conquista, não se pode deixar de referir certa impressão de embuste no trato com os *iuvenes*, já que, para “auxiliá-los” no sucesso com as moças, o poeta menciona nada menos que a provável vulnerabilidade de sua condição futura. Neste caso, não nos parece absurdo propor que o “auxílio” aparente do *praeceptor*, ao favorecer o avanço do rapaz numa situação de envolvimento emocional cuja previsibilidade, num extremo, é nula, acaba por expô-lo ao risco de decepcionar-se com um resultado (o amor *real*) de todo alheio à proposta inicial do conjunto de preceitos adotados como guia de conduta.

Em outra passagem da *Ars*, Ovídio permite-nos entrever que, desde o início da relação com a menina, há riscos de que o jovem se apaixone:

*Quid tibi femineos coetus uenatibus aptos
 Enumerem? Numero cedit harena meo.
 Quid referam Baias praetextaque litora Bais
 Et, quae de calido sulphure fumat, aquam?
 Hinc aliquis uulnus referens in pectore dixit
 'Non, haec, ut fama est, unda salubris erat.' (I, 253-58)⁸⁸*

⁸⁷ Cf. *Ars*, I, 613-616: Não raro, porém, um fingidor começa a amar; não raro, um amor de início simulado concretiza-se. Ó moças, mostrai-vos tanto mais dóceis para com os mentirosos: tornar-se-á em amor real o que há pouco era embuste.

⁸⁸ *Idem et ibidem*, I, 253-258: Para que te enumeraria os grupos de moças, próprios às caçadas? Os grãos de areia cederão a primazia a meu número. Para que referiria Baias e sua orla marítima ou a água que se evola do enxofre escaldante? Alguém, trazendo de lá uma ferida no peito, disse: “Estas águas não eram, como se diz, tão salutares.”

Com efeito, extraiu-se a passagem do primeiro item preceptístico apresentado pelo poeta, que vem a ser justamente aquele relativo à *inuentio* das moças em Roma ou localidades afins; já nessa fase de estabelecimento de contato, declara-nos, um homem sofreu por ferir-se no peito. Parece-nos que, se os riscos de enleio pelo poder do amor se apresentam desde tão cedo, seria temerário afiançar a absoluta imunidade dos “discípulos” contra uma força tão poderosa...

Logo no preâmbulo da obra, personificando a figura do Amor, o poeta declarara a necessidade de que ele fosse domado; a própria Vênus, mãe do deus, investira-o do papel de preceptor do menino. Nessa passagem, curiosamente, Ovídio busca infundir confiança nos *discipuli* pela apresentação do exemplo mítico de Aquiles, instruído por Quíron na arte da cítara com “mansa arte” apesar de sua lendária ferocidade, e pela referência ao fato de que o Amor, embora igualmente violento, é menino, “*aetas mollis et apta regi*”. Na prática, porém, ocorre que, como observamos há pouco, mesmo o poeta por vezes se vê enfraquecido perante a avassaladora força que tenta subjugar: a própria composição dos *Remedia amoris*, obra em certo sentido destinada a desfazer o que se tinha previamente urdido na *Ars amatoria*, permite-nos pensar na impossibilidade do perfeito funcionamento da preceptística ovidiana anterior, em que também se propusera, à maneira dos poemas didascálicos ortodoxos, a idéia de que o poder humano de atuação ordenada e transformação racional (*ars*) dos aspectos “selvagens” da existência bastaria ao controle do sentimento em questão. Quanto a esse último aspecto, há que se notar que, enquanto os poetas didascálicos tradicionais, pela natureza das temáticas abordadas, podiam, em graus variáveis, defender a confiabilidade técnica de suas obras (Hesíodo, como instrutor agrário, contava com o direito de considerar seus preceitos conselhos úteis aos camponeses), o mesmo não se dá com Ovídio: como garantir o poder de controle humano sobre a vida passional dos indivíduos, impermeável por si mesma à interferência de racionalizações de qualquer tipo,⁸⁹ sob o preço de empobrecer seu significado em banalização ou charlatanismo? Parece-nos que, aqui, tem-se mais uma demonstração do espírito jocoso e

⁸⁹ Como exemplo, na própria Antigüidade latina, da manifestação desse tipo de concepção a respeito da natureza das paixões, considere-se o poema 75 de Catulo: *Huc est mens deducta tua, mea Lesbia, culpa,/ atque ita se officio perdidit ipsa suo,/ ut iam nec bene uelle queat tibi, si optuma fias,/ nec desistere amare, omnia si facias.* – Tanto errou pensamento por tua culpa, minha/ Lésbia, por seu fervor tanto perdeu-se,/ que te querer não pode, se fores seu bem,/ nem deixar de amar, se todo seu mal (cf. Catulo, op. cit., p. 147).

parodístico da *Ars amatoria*, pois evidentemente não é possível reger com eficácia a condução da vida amorosa humana nos termos propostos pelo poeta; trata-se, neste caso, apenas de um exercício de prática literária descompromissada com propósitos de tratamento eficaz do tema.

Ainda a respeito da natureza dos conteúdos didaticamente abordados na *Ars amatoria*, parece-nos proveitoso mencionar certas analogias encontradas por Labate entre o modo de atuação recomendado ao *uir bonus* ciceroniano em obras como o *De officiis* e o padrão comportamental proposto por Ovídio aos amantes. Tais analogias gravitam em torno de dois pólos temáticos básicos, correspondentes à afabilidade no trato com os demais e à flexibilidade de ação a ser adotada pelos indivíduos conforme suas inclinações pessoais e as diversas circunstâncias em que é necessário agir socialmente.

No primeiro caso, lembra-nos o crítico, Cícero e, a seu modo, Ovídio, atribuem grande importância às qualidades de espírito cujos efeitos devem coincidir com a obtenção do consenso e do favor alheios: são as chamadas “virtudes associativas”,⁹⁰ que, por permitirem o estabelecimento de laços de cooperação entre os homens, simultaneamente possibilitam o exercício prático do potencial dos “honestos” e evitam os riscos de embates advindos do excesso de competitividade humana.

Na “tradução” desse princípio da vida pública em sentido lato para sua preceptística amorosa, Ovídio tem em mente as oportunidades de sucesso advindas da gentileza, boa disposição para com os demais e docilidade no campo do estabelecimento de relações entre homens e mulheres. De acordo com os papéis tradicionalmente atribuídos aos sexos no imaginário elegíaco, em que, como se sabe, a mulher, em termos de poder efetivo sobre a condução do relacionamento, sobressaía-se com vantagem, ocorre que sua benevolência para com o amante deve manifestar-se sob a forma da *comitas*,⁹¹ espécie de disposição afável de quem tem maior poder para com quem é mais fraco. A *comitas* da *puella* deve empregar-se sobretudo no início do relacionamento, para evitar o “espanto” do pretendente: nas fases subseqüentes da vivência amorosa, uma certa ponta de dureza é recomendável,

⁹⁰ Cf. Labate, op. cit., p. 124.

⁹¹ *Idem et ibidem*, p. 139.

aconselha o poeta,⁹² a fim de que uma situação estabilizada em calma excessiva se reavive pelo atrito. Quanto ao homem, que deve adotar postura de aproximação perante a *domina*, os benefícios de mostrar-se agradável, brando, condescendente, gentil e dotado de qualidades afins evidenciam-se por si mesmos.

Um tema diretamente relacionado ao modelo comportamental proposto por Cícero e retomado na *Ars amatoria* refere-se ao *cultus*, compreendido como conjunto de atitudes que aproximam o homem do modo de vida mais refinado e cortês dos meios urbanos ao invés da relativa rudeza dos costumes rurais. Em Cícero, como refere Labate, o *cultus* (que reveste todos os aspectos da vida do homem, como os gestos, a fala, o modo de tratar amigos e inimigos, os cuidados pessoais de vestuário e apresentação física...), embora fosse apresentado como valor positivo, deveria ser moderadamente contrabalançado por certos traços dos costumes antigos indispensáveis à permanência dos bons dentro dos limites do razoável: qualidades como a *grauitas*, a *fortitudo* e a *austeritas* não poderiam ser ignoradas de todo pelos que desejassem adaptar-se à proposta ciceroniana, que jamais se pretendeu como subversão completa do *mos maiorum*, mas tão somente como sua “modernização”.⁹³

Pode-se dizer que Ovídio se mantém em muitos aspectos próximo da recomendação ciceroniana de observância moderada do *cultus* como forma de ganhar a aprovação alheia. A recomendação do modelo ideal de apresentação física do homem, baseado numa elegância despojada e viril, de quem sabe ser atraente pelo asseio e pelo adestramento do corpo na prática de exercícios físicos que o revigorem, corresponde ao meio-termo almejado.⁹⁴ Em relação a esse padrão estabelecido por Ovídio, peca-se por excesso ou falta, já que os homens demasiadamente preocupados com a própria aparência tendem à afeminação⁹⁵ ou à infidelidade para com as parceiras⁹⁶, e os que jamais se ocupam dela mal ultrapassam os limites da animalidade.⁹⁷

⁹² Cf. Labate, op. cit., p. 144: *Nella relazione elegiaca, insomma, momenti di attrito, assolutamente nocivi nella fase dell'approccio, possono essere poi agevolmente controllati, purché i protagonisti siano sempre in grado di dominare gli impulsi, riconducendo anche gli episodi di crisi nel solco della dolcezza.*

⁹³ *Idem et ibidem*, op. cit., p. 133.

⁹⁴ Cf. *Ars amatoria*, I, 503-522.

⁹⁵ *Idem et ibidem*, I, 503-506: *Sed tibi nec ferro placeat torquere capillos./ Nec tua mordaci pumice crura teras./ Ista iube faciant, quorum Cybeleia mater/ Concinitur Phrygiis exululata modis. – Desagrade-te contudo frisar os cabelos a ferro, nem depiles tuas pernas com ásperas pedras-pomes. Intenta que o façam aqueles cuja mãe, Cibele, é invocada aos urros e celebrada com melodias frígias.*

⁹⁶ *Idem et ibidem*, III, 433-436: *Sed uitate uiros cultum formamque professos,/ Quique suas pomunt in statione comas./ Quae uobis dicunt, dixerunt mille puellis;/ Errat et in nulla sede moratur Amor. – Mas evita os*

Por sua vez, o tema da flexibilidade acima mencionado vincula-se ao conceito ciceroniano do decoro, por ele definido como uma espécie de adaptação das tendências pessoais do indivíduo ao honesto e à *universa natura*.⁹⁸ As inclinações dos indivíduos e a multiplicidade de circunstâncias da realidade social exigem que cada um se movimente nos meios em que interage com relativa flexibilidade, a fim de que suas ações resultem eficientes. Em Cícero, o decoro demandava que se resguardassem certos limites a esse respeito, já que, ao adaptar-se, um homem deveria proceder em conformidade com os valores (*honestum*) e a constância (*constantia*) com a *persona* social adotada.⁹⁹ Segundo esse ponto-de-vista, a flexibilidade “camaleônica”, ou seja, absoluta, seria certamente repreensível, muito embora, como não se pode deixar de notar, na prática seja difícil distinguir entre o modo lícito e o ilícito de adoção dessa postura. Como estabelecer limites precisos entre as atitudes de alguém que simplesmente é habilidoso em sua atuação social por não enrijecer-se e o modo de atuação do oportunista, que cede de todo às circunstâncias para obter vantagens pessoais?

Nesse último aspecto, com efeito, Ovídio não se atém tanto aos preceitos ciceronianos, pois tende à recomendação do emprego irrestrito da adaptabilidade como parte da estratégia de conquista. Constituem uma amostra de tal “afrouxamento” os versos em que, referindo a riqueza de caracterização das diferentes mulheres, o poeta convida o homem a adaptar-se livremente a sua variabilidade a fim de conquistá-las como devem ser conquistadas.¹⁰⁰

A referência à face “performática” dos relacionamentos tematizados por Ovídio convida-nos a estabelecer certos pontos de contato entre a preceptiva galante de que nos ocupamos e a estrutura dos tratados de retórica antigos: em ambos os casos, as obras

homens que exibem seu refinamento e beleza e que arranjam bem os cabelos. O que dizem a vós, a mil moças disseram; seu amor erra, e em nenhum endereço se demora.

⁹⁷ Cf. *Ars*, I, 519-520: *Nec male odorati sit tristis anhelitus oris, / Nec laedat naris uirque paterque gregis. – Evita as desagradáveis exalações de uma boca fétida, e que o odor do macho, pai do rebanho, não agrida os narizes.*

⁹⁸ Cf. Labate, op. cit., p. 150.

⁹⁹ *Idem et ibidem*, p. 156.

¹⁰⁰ Cf. *Ars amatoria*, I, 757-760: *Pectoribus mores tot sunt, quot in orbe figurae; / Qui sapit, innumeris moribus aptus erit, / Vitque leues Proteus modo se tenuabit in undas, / Nunc leo, nunc arbor, nunc erit hirtus aper. – Tantas nos peitos são as naturezas quantas no mundo as aparências. Quem tem discernimento irá adaptar-se a muitas naturezas: ora como Proteu de pronto vai diluir-se nas ondas ligeiras, ora será o leão, a árvore ou o javali hirsuto.*

oferecem conselhos a quem intenta influenciar a opinião alheia pela eficácia de suas palavras e gestos/ atos.¹⁰¹

Pode-se dizer que certos conselhos oferecidos por Ovídio aos *discipuli* a respeito de procedimentos variados do itinerário de conquista encontram paralelos próximos nos tratados de retórica, ainda que a estruturação da *Ars* não se conforme estritamente ao modo configurativo usual das obras do gênero. Não há, no poema considerado, algo como uma seção dedicada às técnicas de memorização dos pontos centrais do discurso pelo orador e as recomendações que se poderiam considerar vinculadas a cada uma das demais subdivisões oratórias (*inuentio*, *dispositio*, *elocutio* e *actio*) se encontram dispersas ao longo do texto, sem necessariamente se concentrarem em determinados pontos programaticamente estabelecidos para seu tratamento exaustivo.

No que se refere à *inuentio*, isto é, à busca dos argumentos/ meios de persuasão a se empregarem em cada circunstância, pode-se afirmar, em conformidade com o caráter dispersivo mencionado acima, que os preceitos ovidianos surgem em pontos variados do texto:

Hic tibi quaeratur socii sermonis origo,

Et moueant primos publica uerba sonos:

Cuius equi ueniant, facito studiose requiras,

*Nec mora, quisquis erit, cui fauet illa, faue. (I, 143-146)*¹⁰²

¹⁰¹ Peter Toohey, em ensaio dedicado ao tema da persuasão na *Ars amatoria* ["Eros and eloquence: modes of amatory persuasion in Ovid's *Ars amatoria*", in Dominik, W. J. (org.). *Roman eloquence. Rhetoric in society and literature*. London, New York, Routledge, 1997. cap. 12, p. 198-211], distingue três tipos de níveis persuasivos no poema, sendo eles respectivamente relativos a) à sedução de parceiros pelos amantes (amantes como "oradores") através da aplicação da teoria fornecida pela obra, b) à apresentação do texto pela voz didática como algo confiável em termos do favorecimento de relações amorosas ligeiras (busca do interesse dos leitores) e c) à atração exercida sobre o público pelo *ethos* de um *magister* espirituoso e bem humorado. Apesar da pertinência de suas colocações em todos esses níveis, restringimo-nos aqui à abordagem do primeiro caso, considerando, pois, os paralelos entre a preceptística ovidiana e os tratados de eloquência tradicionais no que se refere ao "armamento" dos amantes/ oradores pela técnica. Por outro lado, um crítico como Pianezzola (cf. edição italiana citada da *Arte de amar*, p. 192-193) referiu-se aos versos de número 41-66 do primeiro livro da *Ars* como seção dedicada à *inuentio* das moças, em evidente emprego da terminologia retórica: tratar-se-ia, segundo esse ponto-de-vista, do oferecimento parodístico por Ovídio de preceitos úteis não ao encontro de argumentos, mas *de mulheres*.

*Nec faciem nec te pigeat laudare capillos
Et teretes digitos exiguumque pedem.* (I, 619-620) ¹⁰³

No primeiro caso, recomenda-se ao jovem que, no circo, pergunte à moça a respeito dos donos dos cavalos de corrida e finalmente mostre interesse pelos mesmos animais que ela; no exemplo seguinte, o “mestre” indica o que, ao louvar a forma física da mulher, elogiar. Parece-nos que em ambos os casos Ovídio oferece aos *discipuli* exemplos típicos do que se deve dizer às *puellae* em circunstâncias específicas a fim de cativá-las, o que vale dizer, a) persuadi-las da conformidade de gostos entre elas e os amantes em potencial ou b) obter seu favor pela lisonja. Se considerarmos que o objetivo da ação persuasiva dos amantes ovidianos (sejam eles homens ou mulheres) é despertar o interesse de parceiros amorosos que considerem atraentes, falas como as indicadas acima efetivamente cumpririam a função de auxiliá-los a ter sucesso na realização do intento, já que, através delas, poder-se-ia com grande probabilidade causar boa impressão sobre os alvos do discurso.

A *elocutio*, que se refere ao modo de realização lingüística dos argumentos, foi, por sua vez, brevemente tratada por Ovídio numa passagem específica do primeiro livro da *Ars*:

*Disce bonas artes, moneo, Romana iuuentus,
Non tantum trepidos ut tueare reos;
Quam populus iudexque grauis lectusque senatus,
Tam dabit eloquio uicta puella manus;
Sed lateant uires nec sis in fronte disertus;
Effugiant uoces uerba molesta tuae.
Quis, nisi mentis inops, tenerae declamat amicae?
Saepe ualens odii littera causa fuit.
Sit tibi credibilis sermo consuetaque uerba,*

¹⁰² Cf. *Ars*, I, 143-146: Busca então o meio de iniciar um diálogo sociável, e que palavras triviais te movam os primeiros balbucios. “De quem são os cavalos que seguem?”: faz por interrogá-la vivamente e, seja qual for, pelo mesmo corcel de seu interesse interessa-te.

¹⁰³ *Idem et ibidem*, I, 619-620: Não hesites em louvar-lhe a face, os cabelos, os dedos bem torneados e o pé pequeno.

Blanda tamen, praesens ut uideare loqui. (I, 457-466)¹⁰⁴

Ao que tudo indica, a recomendação de que se evitem os excessos na comunicação com um ouvinte (a *puella*) de quem se é próximo demais para o emprego justificável de uma linguagem requintada afasta o nível de realização discursiva aconselhado do tipo grave de eloquência¹⁰⁵, cujas características nos são apresentadas numa obra como a *Rhetorica ad Herennium*.¹⁰⁶

Quanto à *dispositio*¹⁰⁷, com alguma licença poder-se-ia dizer que se faz presente nos ensinamentos do *magister amoris* pela recomendação de que se variem as estratégias de conquista conforme as circunstâncias, empregando os meios persuasivos mais bem adaptados a cada momento a fim de garantir-lhes a eficácia. Um exemplo de tal procedimento encontra-se em certa passagem do livro II da *Ars amatoria* (v. 435 ss.), em que Ovídio recomenda ao *iuuenis* dar a conhecer a própria infidelidade à amante, de modo a reavivar uma relação entorpecida pela monotonia. Nessa situação, conjecturamos, não mais seria conveniente ao homem empregar um tipo de “argumento” como dizer que apenas a moça com quem se mantém o relacionamento “legítimo” lhe agrada. Entretanto,

¹⁰⁴ Cf. *Ars*, I, 457-466: *Aprende as artes liberais, ó juventude romana, não apenas para defender réus tremes; tanto quanto o povo, o juiz severo ou o senado distinto, uma moça vencida cederá à eloquência. Mas que se ocultem tuas forças, nem exibas tua grandiloquência; que tua fala fuja à afetação. Quem, se não é louco, declama à amante delicada? Não raro, uma carta transformou-se em forte motivo de ódio. Se convincente e emprega palavras comuns, ainda que ternas, para que pareças falar-lhe em sua presença.*

¹⁰⁵ Considere-se também a esse respeito o que se diz no terceiro livro da obra quando da recomendação do modo de emprego da linguagem pela mulher na correspondência amorosa (cf. *Ars*, III, 479-480): *Munda sed e medio consuetaque uerba, puellae, / Scribite; sermonis publica forma placet.* – *Escrevei, ó moças, em termos elegantes, porém comedidos e usuais: a forma trivial da fala é o que agrada.*

¹⁰⁶ *Ad C. Herennium de Ratione dicendi*, IV, VIII [in Cicéron (?). *Rhétorique à Hérennius*. Texte revu et traduit par Henri Bornecque. Paris, Les Belles Lettres, s.d., p. 171]: *Sunt igitur tria genera, quae genera nos figuras appellamus, in quibus omnis oratio non uitiosa consumitur: unam gravem, alteram mediocrem, tertiam extenuatam uocamus. Gravis est, quae constat ex uerborum grauium leui et ornata constructione. Mediocris est, quae constat ex humiliore neque tamen ex infima et peruulgatissima uerborum dignitate. Attenuata est, quae demissa est usque ad usitatissimam puri consuetudinem sermonis.* – *Assim, há três tipos chamados de figuras, em que todo discurso não vicioso se inscreve: um grave, outro usual e o terceiro, simples. É grave o que consiste numa estrutura de palavras sérias, elegante e ornada. É usual o que consiste numa dignidade verbal mais rebaixada, sem contudo, ser a menor e a mais comum. É simples o que se rebaixou até o uso mais comum da fala correta.*

¹⁰⁷ Por *dispositio*, compreende-se a ordenação sequencial dos argumentos encontrados pelo orador.

nos momentos iniciais do estabelecimento da ligação entre ambos, era precisamente essa uma das falas propícias à obtenção dos favores da *puella*.¹⁰⁸

Resta-nos ainda o exame dos ensinamentos presentes na *Ars amatoria* que de algum modo possam ser aproximados das técnicas oratórias pertencentes à *actio*. Como se sabe, essas referem-se aos elementos argumentativos estranhos à estruturação propriamente lingüística do discurso, tais como o gestual, as expressões fisionômicas, a apresentação física do orador, o tom e a altura vocais: trata-se, pois, dos meios de realização do discurso em situações práticas, de forma que a combinação dos argumentos verbais com outros fatores resulte num todo que se imponha com eficácia à percepção e ao julgamento dos ouvintes. Tais elementos extraverbais, é evidente, ajudam a criar um *ethos* de autoridade (e, portanto, persuasivo) para o orador.

Considerando-se o caráter eminentemente prático dos preceitos ovidianos, no sentido de que se devem antes atrair os parceiros amorosos pelo desempenho das ações adequadas nos momentos propícios do que pela fala, não nos surpreende o grande espaço concedido pelo poeta às recomendações vinculadas a elementos extradiscursivos de persuasão. Assim, no livro III do poema, oferecem-se às mulheres conselhos a respeito do penteado, do vestuário, da maquilagem, da voz, do modo de rir e andar, do modo de comportar-se ao tomar parte em jogos de salão, da fisionomia, de como proceder nas festas, de como agir nos momentos de intimidade... Todas essas recomendações (aliás, também endereçadas semelhantemente aos homens nos dois primeiros livros da obra) têm como objetivo tornar os conquistadores o mais atraentes possível, remediando-lhes as falhas e ressaltando as qualidades.

Parece-nos proveitoso transcrever um pequeno trecho da *Rhetorica ad Herennium*, fazendo seguir-se a ele uma passagem da *Ars amatoria* em que a essência dos preceitos do *magister amoris* se aproxima fortemente do teor dos ensinamentos do mestre de eloquência:

III-XV-26 - *Motus est corporis gestus et uultus moderatio quaedam, quae probabiliora reddit ea, quae pronuntiantur. Conuenit igitur in uultu pudorem et*

¹⁰⁸ Cf. *Ars amatoria*, I, 41-42: *Dum licet et loris passim potes ire solutis,/ Elige cui dicas "tu mihi sola places."* – *Enquanto é lícito e de rédeas soltas ao acaso podes ir, escolhe a quem dizer; "Só tu me agradas."*

*acrimoniam esse, in gestu nec uenustatem conspiciendam nec turpitudinem esse, ne aut histriones aut operarii uideamur esse.*¹⁰⁹

Omnibus his, quoniam prosunt, inpendite curam.

Discite femineo corpora ferre gradu;

Est et in incessu pars non contempta decoris;

Allicit ignotos ille fugatque uiros.

Haec mouet arte latus tunicisque fluentibus auras

Accipit et extensos fertque superba pedes;

Illa uelut coniunx Vmbri rubicunda mariti

Ambulat ingentis uarica fertque gradus.

Sed sit, ut in multis, modus his quaque; rusticus alter

*Motus, concessu mollior alter erit. (III, 297-306)*¹¹⁰

Nos dois exemplos considerados, o desvio do comportamento dos limites estabelecidos pelas diretrizes do instrutor resultará em prejuízos para os “alunos”, já que, caso procedam assim, acabarão por arruinar a imagem de equilíbrio e comedimento que melhor convém ao alcance de seus objetivos como agentes de persuasão.

Assim como na oratória convencional, os procedimentos de conquista galante apresentados pelo poeta são, como dissemos, um construto de quem deles se vale, pautando-se para tanto pelos “receituários” que se identificam com as preceptísticas teóricas a que se recorre em cada caso. Para que se cumpram as condições minimamente necessárias à persuasão (ou à conquista amorosa, nos moldes propostos por Ovídio), basta que as palavras ou atitudes sejam “prováveis”, sem necessidade de sua adesão estrita à verdade dos fatos.

¹⁰⁹ *Ad C. Herennium de Ratione dicendi*, III, XV: O movimento do corpo é um certo controle dos gestos e da fisionomia, que torna mais convincente o que é dito. Convém, pois, que haja modéstia e austeridade no rosto; nos gestos, não deve haver graça ou torpeza, para que não pareçamos ser atores ou operários.

¹¹⁰ Cf. *Ars*, III, 297-306: A tudo isso, já que funciona, dedikai vossa atenção. Aprendeí a mover-vos com passos femininos; também no andar há uma parcela significativa da graça: ele seduz ou afasta os homens estranhos. Esta move os flancos com arte, colhe a brisa na túnica flutuante e traz soberba os pés que avançam; aquela, como esposa rubicunda de um marido úmbrio, anda afastando as pernas e dá enormes passadas. Mas, como em muitas coisas, que até nisto se observe a justa medida: um caminhar é grosseiro, e outro mais langoroso que o admitido.

A idéia de que se podem de algum modo adquirir os conhecimentos que habilitam para agir com presteza em situações como as referidas justifica o tratamento técnico e sistemático dado pelos autores à temática discursiva ou, no caso do poeta de que nos ocupamos, galante. Em Ovídio, o próprio título do poema (*Ars amatoria*), não casualmente evocativo dos nomes de outras obras antigas que de algum modo procedem à abordagem de conteúdos adotados como matéria de ensino¹¹¹, faz alusão parodística a essa concepção, como se de fato fosse possível dominar pelo estudo o assunto de que se trata.

Como último ponto de análise, é necessário abordar a questão das digressões míticas tratadas por Ovídio na obra de nosso interesse. De início, deve-se mencionar a opinião de Toohey¹¹² a respeito da variabilidade “narrativa”, “textual”, “genérica” e de “tipo discursivo” verificável nas obras enquadradas na classe didática: segundo ele, tratar-se-ia de mais um traço associado à definição da família textual em questão, ao lado de componentes como a voz e os *discipuli* discursivos. Sob esse ponto-de-vista, então, seria possível pensar nas digressões ou “painéis” míticos como sinais da variação construtiva típica dos textos didáticos, por se constituírem em narrativas entremeadas a discursos de natureza diversa (aconselhamentos, descrições das práticas e fazeres “ensinados”, empregos de máximas e ditos sentenciosos...).

Por outro lado, o fato de que os mitos se constituam não só em patrimônio das culturas, mas ainda em *locus* de tematização de questões humanas gerais, faz com que se integrem facilmente a situações comunicativas de ensinamento: contar histórias tradicionais em que heróis ou homens comuns encontram o êxito ou a destruição por motivos em muitas circunstâncias relacionados a suas próprias atitudes significa remeter os *discipuli* a um universo simbólico que não mais se identifica com a mera opinião de quem as narra. Em outras palavras, a própria generalidade dos saberes humanos expressos pelo mito confere maior peso argumentativo às instruções do “mestre”, já que, ao oferecer preceitos dessa maneira, ele como que se “ancora” num fundo de sabedoria comum. Daí resulta a função exemplar do mito, magistralmente empregada, a título de exemplificação, pelo Hesíodo de

¹¹¹ Considere-se que um dos sentidos da palavra *ars* em latim é o de “tratado” ou “compêndio”, usualmente de retórica ou gramática.

¹¹² Cf. op. cit., p. 15.

Os trabalhos e os dias ao relatar os feitos de Prometeu,¹¹³ herói associado pelos gregos ao furto do fogo divino e a suas graves consequências.

Assim, apesar de também se prestar a realizar a *uariatio* textual, a interpolação de mitos em meio aos preceitos didáticos não deve necessariamente ser compreendida em termos tão restritos: é possível que os relatos se relacionem em significado com o que os circunda no texto e é externo a sua estrutura; no caso do mito de Prometeu tematizado por Hesíodo, a punição do herói é um aviso do castigo reservado aos ímpios e vincula-se à recomendação geral de retidão dispersa ao longo de todo o poema.

Na *Arte de amar* de Ovídio, vários mitos, plenamente desenvolvidos ou apenas mencionados de passagem, apresentam função exemplar,¹¹⁴ adaptando-se aos propósitos “educativos” do *magister amoris*. Neste caso, porém, parece-nos que em geral se procede ao deslocamento do caráter efetivamente exemplar do mito para o plano da irreverência; a própria comparação com a forma “canônica” de emprego mítico em *Os trabalhos e os dias* permite constatar o rebaixamento a que se submeteu esse uso na didascálica amorosa ovidiana, pois, aqui, a vinculação do teor dos “ensinamentos” transmitidos à prática “interesseira” dos amores irregulares favorece, conseqüentemente, a adaptação do mito aos mesmos princípios ético-morais.

Em conformidade com o que dissemos a respeito da natureza significativamente funcional das digressões míticas na poesia didática, grande parte da crítica mais recente tem atribuído a passagens semelhantes da *Arte de amar* importantes papéis em sua estrutura interna, mesmo nos casos em que a compreensão desses papéis requer que não mais se recorra ao fácil esquema interpretativo do *exemplum*. Passemos à exposição das posições de dois críticos a respeito da questão no tocante ao episódio da fuga de Dédalo e Ícaro (*Ars* II, 21-96).

¹¹³ Cf. Hesíodo. *Os trabalhos e os dias*. Trad., introd. e comentário de Mary de C. N. Lafer. São Paulo, Iluminuras, 1996, p. 25-29.

¹¹⁴ Considere-se a breve alusão ao mito de Febo e Admeto, rei de Feras, em *Ars*, II, 239-241. Segundo o mito, o deus, perdidamente apaixonado pelo soberano, sujeitou-se a servi-lo como simples pastor a fim de conquistá-lo; no contexto, o *exemplum* presta-se a encorajar o *iuuenis* a suportar com paciência o sofrimento, compreendido como provável meio de alcance da benevolência amorosa da *puella*. Ocorre, porém, que, enquanto Apolo se humilhou *sinceramente*, isto é, movido por uma paixão real, o mesmo não se pode dizer da atitude esperada do “aluno” ovidiano...

Em ensaio publicado no nonagésimo segundo volume de *Harvard Studies of Classical Philology*,¹¹⁵ Arhen Jr., ao rejeitar o direcionamento de sentido oferecido pelo próprio poeta para o episódio¹¹⁶, segundo o qual ele se trataria de um *exemplum* destinado apenas a ressaltar a dificuldade da empresa de que se encarregou Ovídio (reter o *deus* Cupido e a moça recém-conquistada pelas regras de sua Arte) pela referência ao fato de que Minos, um rei poderosíssimo, não pôde impedir a fuga de Dédalo e do filho de seus domínios (simples *mortais*), propõe uma interpretação alternativa para a passagem. Segundo ele, a aproximação entre Minos e Ovídio como “carcereiros” e entre Dédalo/ Ícaro e o Amor/ a moça como fugitivos levaria o leitor a interpretar mal vários elementos do mito narrado.¹¹⁷

O crítico considera que Dédalo deve representar Ovídio, Ícaro o *discipulus* e Minos algo como a moral romana tradicional. Assim, a jornada de ambos os personagens nomeados, Dédalo como artífice (*construtor* das asas) e mestre (*guia* do filho) e Ícaro como discípulo “rebelde” (que desobedece às instruções do pai), constituir-se-ia em nada menos do que numa imagem em tamanho reduzido da *Arte de amar*: a própria metáfora do

¹¹⁵ Arhen Jr., C. F. “Daedalus and Icarus in the *Ars amatoria*” in *Harvard Studies in Classical Philology*. Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, v. 92, p. 273-296, 1989.

¹¹⁶ Cf. *Ars*, II, 17-20: *Magna paro, quas possit Amor remanere per artes;/ Dicere, tam uasto peruagus orbe puer./ Et levis est et habet geminas, quibus auolet, alas;/ Difficile est illis imposuisse modum.* – Preparo grandes coisas: dizer por quais artes pode demorar-se o Amor, menino que erra por tão vasto mundo. É ligeiro e tem asas gêmeas para fugir voando; custa-me impor-lhe regras.

¹¹⁷ Cf. Arhen Jr., op. cit., p. 275: *Thus far Ovid's explanation. The question is, “Should we believe it?” And on balance I believe the answer is, “No – not in its present form.” The analogy, for all its clarity linking “Amor” to Daedalus through their wings and Ovid to Minos through their powers of restraining, strikes too many off-key notes. In the first place the double equation that makes both Daedalus and Icarus represent “Amor” or the “puella” ought to provoke suspicion. What should we make of Icarus, and specially of his death at the end of the story? Will one member of a double “Amor” take flight from Ovid, if he can, only to perish in the attempt? Surely not. Then consider the equation between Minos and Ovid. Minos is known politically for his thalassocracy and in the underworld for administration of justice. But among lovers, and their world is one that matters for this poem, he ranks as a blunderer to stand with Menelaus himself: the cuckold of a bull (cf. “*Ars*” 1.289 ff.), step-father to a monster (“*Ars*” 2.24 “*semibouemque uirum*”), and father-in-law to his worst enemy (“*Ars*” 1.531 “*Thesea crudelem*”). Can so unhappy a figure really represent the Professor of love? Finally consider the awkwardness of equating Daedalus, “*artifex*” non-pareil in the ancient imagination, with the “Amor” to whom “*ars*” is opposed in this poem. “*Me Venus artificem tenero praefecit Amori*”: so Ovid introduces himself in the proem (“*Ars*” 1.7), and he there makes plain the nature of this engagement by inverting the words of Virgil’s Gallus: “*et mihi cedit Amor*”. Surely something is askew in the equations, if now in Book 2 an amatory incompetent represents Ovid, while the master “*artifex*” of antiquity represents “Amor” in opposition to Ovidian “*ars*”.*

deslocamento físico, com frequência empregada pelo poeta para referir-se à progressão dos versos, é ecoada no relato pelo vôo dos fugitivos.¹¹⁸

No que se refere ao *discipulus*, a viagem de fuga significaria seguir as instruções do *magister amoris* a fim de que se obtivesse sucesso num tipo de relacionamento amoroso mais “livre”, isto é, diferenciado do que a velha moral preconizava. Para isso, no entanto, seria necessário persistir até o fim nos ensinamentos ovidianos e evitar deixar-se dominar pela emoção e pela confiança excessivas, advindas do êxito no que se constitui tão somente na primeira etapa da empresa de conquista (identificada com a captura da moça escolhida). Nesse sentido, então, a queda de Ícaro e seu afogamento representam um aviso ao jovem amante contra os riscos do itinerário de conquista quando afastado da precaução no conduzir-se.

Quanto a Dédalo, seu papel reparte-se, de acordo com as funções desempenhadas por Ovídio nos vários planos desta obra, entre os ofícios de artífice/ poeta, guia de Ícaro/ do jovem e mestre, como convém a quem compõe uma obra didascálica. Seu opositor (na fábula, Minos) não é identificado por Arhen Jr. com uma pessoa específica (a exemplo de Augusto), já que ele opta por interpretá-lo como a parcela conservadora da sociedade romana, preferencialmente alheia à *urbanitas* a que se vincula o poeta.¹¹⁹

Dentro desta proposta, a referência à leveza das asas¹²⁰ reveste-se segundo o crítico, de conotações morais e artísticas: no tocante à moral, poder-se-ia pensar no afastamento da preceptística ovidiana da proposta de vida dos tradicionalistas, caracterizada por valores como a *grauitas* e a *seueritas*. No plano artístico, esse mesmo atributo relaciona-se à composição de uma obra minuciosamente urdida para que se obtenham efeitos de elegância e sutileza; neste último caso, parece-nos que o poeta se filia inequivocamente aos usos literários dos poetas alexandrinos.¹²¹ Arhen relaciona ainda a ousadia compositiva da obra

¹¹⁸ Cf. *Ars*, III, 809-810: *Lusus habet finem; cygnis descendere tempus, / Duxerunt collo qui iuga nostra suo.* – Aqui se acaba o jogo; é tempo de que os cisnes que nos conduziram com os colos onerados baixem.

¹¹⁹ Cf. Arhen Jr., op. cit., p. 282-283: *Concern with Augustus' personal character does not suit the context, nor, for that matter, does concern with politics in a narrow sense: republican "libertas" in opposition to tyranny under the principate is not relevant to this poem. The issue is rather one of social climate. We should therefore think of Minos not as a code figure for Augustus, but as a figure of Roman social authority. To Ovid, for all that he loved the glitter of Rome, such authority can easily be imagined as a source of discomfort.*

¹²⁰ *Idem et ibidem*, II, 46: *Et leue per lini uincula nequit opus.* – (...) e entrelaça a leve obra com fios de linho.

¹²¹ Cf. o exemplo dos *Aetia* (I.32) de Calímaco, traduzido e citado por Sharrock in op. cit., p. 98: *But I would be the little, the winged one.* Em passagem posterior de seu extenso comentário sobre o papel do episódio mítico de Dédalo e Ícaro na *Ars amatoria* (p. 188-192) a mesma autora explica o que entende pela vigência de

ao fato de que o tema tratado se identifica com a vivência amorosa mundana, já que a escolha do assunto para preencher a estrutura de um poema didascálico (usualmente, uma categoria de textos “sérios”) desperta sensação de estranheza e novidade no público.

Resta uma questão a esclarecer-se a respeito do direcionamento de sentido dado por Ovídio à digressão: se ele acaba por revelar-se inviável segundo a leitura de Arhen Jr., por que se procedeu a sua realização? Para o crítico, ter-se-ia talvez um efeito de ironia no tratamento da figura discursiva do *magister*, incapaz de conferir um sentido convincente à história que narra apesar de apresentado como “sábio”; por outro lado, poder-se-ia, como refere, pensar no assunto em termos de um cauteloso desvio da atenção do leitor dos reais significados da passagem, a fim de evitar-se a exibição explícita (e perigosa) de fatores como certa rebeldia contra a velha moral.

Sharrock, por sua vez, propôs um minuciosa e erudita leitura da mesma passagem, sem, contudo, oferecer uma resposta definitiva para seus significados no final do itinerário interpretativo. Assim, essa estudiosa destaca a existência de uma prestigiosa tradição na literatura greco-latina segundo a qual a metáfora do vôo se aplica ao fazer poético; em muitos dos textos comentados a esse respeito, chegam a ocorrer referências explícitas ao vôo de Dédalo e Ícaro com a mesma simbologia¹²². Para ela, a narrativa do mito na *Ars* ecoa diretamente, isto é, faz menção a certo relato da vida de Dédalo (tal como essa se encontra entalhada por ele próprio na porta do templo de Apolo descrito no canto VI, 14-33 da *Eneida*): fatores como semelhanças vocabulares entre ambos os textos¹²³ e o fato de que, por se encontrarem próximos ao meio das obras (*locus* textual privilegiado, segundo as convenções da literatura clássica, para a metalinguagem), têm sido com frequência interpretados metaforicamente, fundamentam a proposta.

Primeiramente, a estudiosa propõe que se considere Dédalo, enquanto híbrido (homem pássaro), uma metáfora para a *Ars*, relacionando-se à configuração do poema

princípios poéticos alexandrinos na passagem, referindo-se a recursos como a “compressão” de narrativas evocadas apenas por breves citações e a afiliação ao gosto calimaquiano pelo emprego dos belos nomes das ilhas do Egeu nos versos.

¹²² Considerem-se os seguintes exemplos apontados pela crítica (op. cit., p. 103-126): Virgílio, *Eneida*, IV. 14-33, Horácio, *Odes* I.3, II.20 e IV.2).

¹²³ Cf. os exemplos seguintes, in Sharrock, op. cit., p. 111: *Eneida*, IV.15: *ausus se credere caelo – ousou confiar-se ao céu*/ *Ars*, II.21: *audacem pinnis repperit ille uiam – (...) mas ele engendrou um caminho audacioso com plumas*, *Eneida*, IV.19: *tibi, Phoebe, sacrauit remigium alarum – a ti, ó Febo, consagrou o remo das aves*/ *Ars*, II.45: *remigium uolucrum – remo das aves*.

como mescla de recursos elegíacos e didáticos: tal mistura, comenta, verifica-se na própria estruturação métrica de toda a obra, já que, ao lado do hexâmetro, o mais solene dos versos da tradição clássica, o poeta empregou os pentâmetros, caracterizados, como se sabe, por menor grau de nobreza. O resultado é que se tem um poema didascálico inusualmente composto em dísticos elegíacos (segundo o padrão métrico da elegia erótica romana) e, sob este aspecto, conformado ao tratamento formal a que se submetia a temática adotada no contexto original da poesia amorosa.

Na recomendação (de Dédalo a Ícaro) de que se deve voar entre “alto” e “baixo”,¹²⁴ Sharrock encontra analogias com o nível estilístico da *Ars*, já que sua natureza híbrida a torna algo intermediário entre a elegia (mais “baixa”) e a poesia didática “séria” (aproximada pelos críticos da épica). Neste sentido, o aviso a Júpiter de que, apesar da ousadia em voar (atingir o céu), não se pretende macular sua majestade ou atacá-lo,¹²⁵ representaria, segundo a autora, a recusa à escrita de poesia épico-heróica ou encomiástica: por se negar a seguir muito para o alto, Dédalo como que se furta, em termos de estilo, a atingir o ápice do que é possível artisticamente; seu modo de ousadia, parece indicar-nos, não se confunde com tais “excessos”.¹²⁶

Se, na referência indireta ao fazer poético através da menção à construção das asas artificiais, Dédalo se apresenta como imagem do poeta,¹²⁷ ao instruir o filho para o vôo configura-se como representante da voz didática de que emanam os preceitos da *Ars amatoria*. O emprego de formas de expressão tipicamente didascálicas, como os verbos *monere* e *sequi*, os gerundivos e imperativos abundantes, a fórmula *sit tibi cura* e a ênfase

¹²⁴ Cf. *Ars*, II, 63: *Inter utrumque uola; - (...) voa entre ambos*.

¹²⁵ *Idem et ibidem*, II, 38-39: *Da ueniam coepto, Iuppiter alte, meo./ Non ego sidereas adfecto tangere sedes; - Perdoa-me o intento, ó alto Júpiter. Eu não ambiciono tocar as paragens sidéreas;*

¹²⁶ Cf. comentário de Sharrock (op. cit., p. 142-143) a respeito do trecho da narrativa em que se descreve o fazer das asas por Dédalo (cf. *Ars*, II, 45-48: *Remigium uolucrum, disponit in ordine pinnas/ Et leue per lini uincula nectit opus;/ Imaque pars ceris adstringitur igne solutis./ Finitusque nouaque iam labor artis erat.- Remo das aves, dispõe as penas em harmonia e entrelaça a leve obra com fios de linho; prende-se a base com cera derretida ao fogo, e finda a labuta da nova arte.): *The careful, Callimachean-style crafting of the “Ars” is mirrored in that of the wings; the hybridization of the poem is mirrored in that of the very description of the act of creation. The hexameter of the first couplet is very poetic, almost martial epic, but in the pentameter the bonds are of linen, a work of delicate fragility, the liquid sounds in the pentameter aiding the sense. (...) The “leue” ... “opus” which Daedalus ties together out of his epic material is a light, Callimachean work, for the programmatic connotation of “leuis”, associated as it is with “leptotes” (“fineness”, “delicacy”), make it one of the classic terms of Roman Callimacheanism.**

¹²⁷ Cf. nota antecedente.

no direcionamento da mensagem ao *puer* comprovam, como demonstrou a mesma estudiosa, a vigência de convenções dessa classe compositiva na passagem em questão.¹²⁸

Resta-nos referir que Sharrock, associando o fato de Ícaro desviar-se do pai e, após uma breve elevação às alturas, afogar-se no mar, a uma espécie de tentativa frustrada de composição épica, considera a calma viagem de Dédalo como possível referência à serenidade compositiva dos que, como Ovídio, aderem ao calimaquianismo, regrando-se antes pela arte do que pelo ímpeto do *ingenium*.¹²⁹ Tem-se, porém, que certas passagens dos *Tristia* ecoam de perto o que se diz a respeito do destino de Ícaro na *Ars*, de modo que, curiosamente, o Ovídio que se encontra exilado afirma que o castigo decorre de sua ousadia anterior como poeta, mas parece de certo modo satisfeito com a *fama*.¹³⁰ Diante de elementos como a aproximação intertextual realizada *a posteriori* pelo próprio Ovídio entre sua imagem de exilado e a imagem de Ícaro, a crítica propõe que se considere também esse último, ao lado de Dédalo, como uma metáfora para o poeta na *Ars*.¹³¹ Dessa forma, segundo sua interpretação, cabe ao leitor decidir em que medida, no poema, Ovídio aproxima-se como poeta dos dois personagens míticos que se arriscam ao vôo.

Finalmente, é preciso dizer que as leituras da *Arte de amar* ovidiana em níveis diversos de sua complexa constituição acarretam diferenças interpretativas quanto à natureza do didatismo que nela se verifica. Assim, no nível mais superficial e ingênuo de recepção da obra, ter-se-ia, nos termos de Effe,¹³² um texto didático enquadrado na categoria “ideal”, já que o poema, compreendido sob esse prisma como “tratado de amor”,

¹²⁸ Cf. Sharrock, op. cit., p. 149.

¹²⁹ *Idem et ibidem*, p. 167-168.

¹³⁰ *Idem et ibidem*, p. 170: *Can we really believe the poet's contention that it would have been better to have lived in obscurity when the poem ends in celebration of his own "nomen"? (Tr. 3.4.45-46): "Nasonisque tui, quod adhuc non exulat unum, / nomen ama: Scythicus cetera Pontus habet" – "Love the name of your Naso, which alone / is not yet exiled. Scythian Pontus holds the rest." That celebration is itself a clear reference to the end of our passage (vv. 97-8), "Icare, clamabat; pinnae aspexit in undis. / Ossa tegit tellus, aequora nomen habent." – "Icarus", he was calling; he saw the feathers in the waves. / Earth covers his bones, the seas have his name-fame. Icarus is dead, but he has achieved great fame: a sea and an island named after him. The contrast between "ossa" ("bones") and "nomen" ("name") encapsulates the success and the failure, the fall and the fame.*

¹³¹ No que se refere à associação de Ovídio com a “ousadia” comedida de Dédalo, identificada com um modo de compor em certo sentido inusitado (híbrido) mas não excessivo, isto é, pautado pela delicadeza e apuro técnico sutil à maneira helenística, a interpretação da autora parece-nos limpa. Quanto à sugestão de aproximar Ícaro do poeta, há necessidade de explicações: segundo ela, a imagem do afogamento do jovem no mar poderia representar, por exemplo, algo como a opção por escrever “erotodidaxis” ao invés de poesia didática tradicional (mais elevada genericamente).

¹³² Cf. citação do nome do autor na página de número quarenta e dois deste estudo.

aparentemente instruiria no que se propõe a “ensinar”, ou seja, na arte dos relacionamentos bem sucedidos. Em contrapartida, uma leitura como a realizada por Allen,¹³³ segundo a qual o tema real do suposto tratado, situado além da aparência enganosa dos propósitos de ensinamento amoroso, passaria pela denúncia do convencionalismo expressivo da poesia sentimental, teria como consequência a vinculação da *Ars* à categoria “transparente”.¹³⁴

Parece-nos que, por tudo que dissemos, inviabiliza-se por completo uma leitura do poema como algo que se esgotasse na superfície da suposta instrução amorosa, ainda que parodisticamente compreendida: interpretá-lo assim significaria desconsiderar que Ovídio, entre outros recursos, usa da metalinguagem e atribui ao texto funções polissêmicas. Eis, portanto, o motivo pelo qual julgamos que se devem endossar as interpretações da obra como uma produção em “camadas” significativas inter-relacionadas que operam em conjunto para conferir ao texto a dimensão multifacetada que o caracteriza, mesmo quando considerado exclusivamente pelo prisma didático, ou seja, sem que se leve em conta o influxo de elementos elegíacos em sua tessitura.¹³⁵

¹³³ Cf. Allen, op. cit., p. 36-37.

¹³⁴ Cf. citação ao nome de Effe na página de número quarenta e dois deste estudo.

¹³⁵ Cf., por exemplo, as considerações por nós esboçadas neste estudo a respeito da proximidade da preceptística ovidiana de certos traços do estilo compositivo dos tratados de retórica (p. 96 e ss.). Neste caso, pode-se dizer, é possível ler a *Arte de amar* em dois níveis, correspondendo o primeiro deles aos evidentes sentidos do poema didático de assunto galante; quanto ao segundo, construído de maneira mais sutil, trata-se da menção “deslocada” ao universo da teorização retórica por especialistas nesse tipo de ensinamento (tratadistas). A conjunção de ambas as dimensões num poema marcado pelo didatismo amoroso faz com que, para os que a reconhecerem, produzam-se efeitos de humor.

**III- Apresentação geral dos recursos da elegia
erótica romana.**

III a) O modelo elegíaco em Propércio, Tibulo e nos *Amores* de Ovídio - leis do gênero:

Numa primeira abordagem, o modelo elegíaco pode ser definido como um gênero poético em que se expressa sobretudo a concepção da experiência amorosa como angústia.¹ Encontram-se, com efeito, nas obras dos autores romanos dedicados à categoria poética em questão, situações de envolvimento amoroso instável, no sentido de que aquele a quem se deseja, caracterizando-se pela volubilidade e por graus variáveis de “dureza”, dificulta a plena satisfação dos anseios do apaixonado quanto à condução do relacionamento. Em tais circunstâncias, o apaixonado elegíaco típico vê-se como que, paradoxalmente, atraído por um amor que o oprime, alimentando-se de esperanças vãs ou meros momentos de alegria fugaz: em sua instabilidade, a/ -o amada/ -o cede por vezes a seus desejos, minimizando-lhe o tormento de modo paliativo; trata-se, porém, de vitórias episódicas que não o livram, em absoluto, de padecimentos futuros.²

Em todos os poetas mencionados, o “eu-elegíaco” recebe o nome dos autores reais que lhe compõem o itinerário galante, de modo que se apresenta, a depender do caso, como “Propércio”, “Tibulo” ou “Ovídio”. Isso significa que, nesses textos, existe uma certa sobreposição entre o mundo da ilusão poética engendrado pela prática artística dos autores e o mundo não ficcional da Roma augustana, em que, de fato, indivíduos dotados de

¹ Em comentário sucinto aos usos originais do metro elegíaco na literatura greco-latina, Conte (in Conte, G. B. *Latin literature: a history*. Translated by Joseph Solodow; revised by Don Fowler and Glenn W. Most. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994 b, p. 321) observou: *In ancient Greek literature, “elegy” meant a poem the meter of which was the “elegos”, that is, the elegiac couplet, composed of a dactylic hexameter and pentameter. (...) Originally from Ionia, elegy spread from the seventh century onwards and was used on various occasions of both public and private life. We find poems that are not only warlike, exhortatory, and polemical (Callinus, Tyrtaeus, Archilochus) but also political, moralizing (Solon, Theognis, Phocylides, Xenophanes), and, more conspicuously, erotic (Mimnermus). Elegy must also have been used as an expression of grief, in funeral lamentations (the association of elegy with weeping would later become fundamental; see Horace, “Ars poetica” 75 ff., Ovid “Amores” 3.9.1 ff.). We do not have an ancient example of this use, but clear traces of it are not lacking, in the “Andromache” of Euripides, for instance; and Antimachus of Colophon (fifth-fourth centuries B.C.), in his “Lyde” (the name of his dead beloved), also seems to depend on such a tradition.*

² Considere-se como exemplo das “variações de humor” da *puella* a seguinte passagem de Propércio (in Properce. *Élégies*. Traduction, introduction et notes de Maurice Rat. Paris, Librairie Garnier Frères, 1931, p. 26), em que o apaixonado se vê temporariamente sujeito aos duros lances da fortuna no campo amoroso: *Nec mihi consuetos amplexu nutrit amores/ Cynthia, nec nostra dulcis in aure sonat./ Olim gratus eram: non illo tempore cuiquam/ Contigit, ut simili posset amare fide.* – Cíntia não me nutre os amores usuais com o abraço nem, doce, soa em meu ouvido. Outrora, fui-lhe agradável: naquele tempo, a ninguém calhou que pudesse amar com fidelidade semelhante. - I, XII, 5-8

algumas características similares àquelas atribuídas aos apaixonados descritos viveram e produziram sua obra. Um dos pontos de contato mais significativos entre tais dimensões diz respeito ao fato de que o ambiente em que se movimentam os “heróis” da elegia erótica romana, facilmente associável ao modo de existência das elites do período, corresponde em grande parte aos estratos de origem dos autores.³ Assim, a vida urbana mundana e refinada dos apaixonados elegíacos típicos apresentada nos poemas do gênero constitui-se em imagem aproximada dos costumes de setores das classes privilegiadas da capital, sobretudo dos jovens filhos de famílias tradicionais que dispunham de condições para se devotarem sem grandes sobressaltos a uma forma de existência que priorizasse as amizades e amores e lhes permitisse a opção pela carreira poética.

Sintomaticamente, a questão do fazer poético integra em primeiro plano o universo temático da elegia erótica romana, vinculando-se de modo indissociável à experiência amorosa: ambos os valores, amor e poesia, encontram-se aí interligados, pois, na entrega aos mesmos, o poeta/ amante busca um espaço íntimo em que se possa realizar pessoalmente.⁴ Pela poesia, compreendida como meio de obtenção dos favores da *puella*, os apaixonados tentam ainda abrandar sua “dureza”, acenando-lhe com as chances de alcance de imortalidade e fama para os que se celebram em versos.⁵ Assim, ao menos num nível

³ Como observou Holzbergh (Holzbergh, N. *Ovid. The poet and his work*. Ithaca and London, Cornell University Press, 2002, p. 23), Ovídio nasceu numa família de ricos proprietários rurais da cidade italiana de Sulmona, pertencendo à classe eqüestre; por volta dos vinte anos, depois de breves incursões pela administração do Estado, retirou-se da vida pública para dedicar-se na capital a uma brilhante carreira de homem de letras. Quanto a Tibulo, também ele oriundo da classe eqüestre, destacou-se publicamente pela atuação militar ao lado de Messala Corvino, homem forte de Augusto; nos últimos anos de sua vida, porém, conjectura-se que tenha vivido retirado no campo (cf. Conte, 1994 b, p. 326). Por fim, Propércio (oriundo de uma família eqüestre da Úmbria), apesar de se ter deslocado para Roma a fim de educar-se para orador e homem público, logo se desviou para a vida literária, a exemplo de Ovídio (cf. Conte, 1994 b, p. 331).

⁴ Parece-nos, neste ponto, útil recordar as observações de Boucher a respeito da natureza da poética elegíaca como reação à grave crise deflagrada na sociedade romana, não apenas crise política, coincidente com o desmoronamento das instituições republicanas, mas ainda “religiosa, moral e cívica” (Boucher, J. P. *Études sur Propertius. Problèmes d'inspiration et d'art*. Paris, Éditions E. de Boccard, 1965, p. 14); segundo ele, fatores como a gradativa descença na religião tradicional entre as elites e as “desordens e conflitos de interesses particulares” verificáveis no período justificam o avanço do espírito laico e o enfraquecimento do sentimento de comunidade. Daí, conclui, a desconfiança dos velhos valores dos ancestrais e o refúgio no ideal do *otium*, compreendido como forma de vida alheia às agitações contemporâneas.

⁵ Numa leitura orientada segundo os pressupostos da crítica de gêneros norte-americana, Ellen Greene (Greene, E. *The erotics of domination. Male desire and the mistress in Latin love poetry*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 63) comentou os sentidos dúbios do oferecimento de fama a Cíntia em Propércio I, 2 nos termos que se seguem: *The speaker's manipulative strategies toward his mistress are all but transparent; he implies that her fama (good or bad) depends on the continuation of her position as his mistress. The speaker's offer (or threat) to confer fama functions as a very persuasive*

interpretativo mais ingênuo, fazer poesia para convencer a/ -o amada/ -o a ceder corresponderia a algo parecido com várias outras estratégias de galanteria encontráveis nos poemas elegíacos, a exemplo do oferecimento de pequenos serviços e cuidados à *puella* em momentos de necessidade.⁶ As chances de sucesso dessa estratégia aumentam em função do fato de que eventualmente se encontra entre os atributos da *puella* o *cultus*, sofisticação espiritual e de maneiras afinada com o gosto pelas artes.⁷

O dado relativo à classe social de origem dos apaixonados elegíacos é fundamental para a compreensão da ousadia de certas posturas adotadas nos textos quanto à inserção dessas personagens no quadro da vida romana contemporânea. Ocorre que essas criaturas, representadas como homens jovens⁸ e de classe privilegiada, dedicam-se a um modo de existência em muitos aspectos contrário ao que seria de se esperar idealmente em termos do desempenho de funções e papéis associados a sua condição. Como se sabe, os *negotia* político-judiciários ou, em menor grau,⁹ militares, consistiam numa destinação almejada para os filhos das famílias tradicionais, correspondendo a vias promissoras para obtenção de poder e respeitabilidade no seio do Estado. Se é verdade que os latinos justificaram a seu modo o que se chamou *otium cum dignitate*, ou seja, o afastamento da vida pública e militar para dedicação a certas atividades consideradas honestas, também elas laboriosas (como a

argument for Cynthia's continued faithfulness, but it also suggests a reversal of the elegiac balance of power in which the male lover is subservient to his mistress.

⁶ Em Tibulo, I, 5, 9 ss., o apaixonado encarregou-se dos cuidados à *puella* na ocasião em que ela se encontrava gravemente doente, purificando-lhe o leito com enxofre, orando e fazendo oferendas aos deuses; para sua infelicidade, no entanto, Délia, já sã, parece ter-se esquecido da boa disposição do amante para com ela em sua enfermidade, o que o faz lembrá-la do ocorrido a fim de que se obtenha alguma compensação pelos serviços prestados no passado.

⁷ Cf. Ovídio [*Ars*, II, 281: *Sunt tamen et doctae, rarissima turba, puellae*; – *Há ainda as moças cultas, grupo raríssimo, (...).*] e Boucher (op. cit., p. 470: *Cynthia danse comme il convient à sa beauté, elle chante, elle est musicienne, intelligente et cultivée, elle s'intéresse à la poésie et comme ses contemporains, comme Sulpicia, elle compose des poèmes.*).

⁸ Em Propércio II, 10, 7-8 o poeta apresenta-se como jovem (*Aetas prima canat Venerem, extrema tumultus:/ Bella canam, quando scripta puella mea est.* – *A primeira idade canta Vênus, a derradeira, o tumulto: cantarei as guerras quando minha menina for escrita.*); além disso, a ausência generalizada de elementos caracterizadores da imagem do *pater familias* nas elegias, a exemplo da referência a esposa e filhos, contribui para situar os apaixonados em faixa etária não muito avançada.

⁹ No período Augustano, especificamente, apesar de uma certa pressão estatal sobre os cidadãos em prol do engajamento militar e do fato de que, nos melhores casos, a carreira das armas podia conduzir a posições de grande destaque na vida política (caso do próprio Augusto), houve, na prática, a resistência de muitos a essas reivindicações (cf. Suetônio, *Divus Augustus*, XXIV).

cultura dos campos e o *otium* da produção intelectual séria)¹⁰, é inegável que apenas se poderia compartilhar plenamente de altos valores como o *honor* e a *dignitas*¹¹ através do engajamento ativo na vida da *res publica*.

Retirando-se para a esfera privada da existência, os amantes elegíacos não podem, evidentemente, aspirar ao mesmo grau de dignificação social que lhes caberia caso se empenhassem pelas grandes causas estatais, como seria recomendável em se tratando de homens de sua categoria. Ocorre ainda que o tipo de *otium* a que se consagram inteiramente (pois o amor elegíaco absorve por completo o apaixonado em todas as dimensões da existência)¹² não corresponde a um valor compatível com a noção de *grauitas* (seriedade), tão cara aos moralistas: em termos sociais mais amplos, sua dedicação às amantes não é “honesta”, no sentido de que, através dos esforços empregados pelo estabelecimento e manutenção da relação amorosa, obtenha-se algo digno de louvor ou que resulte em proveito ou exemplo para os demais. Jamais se poderia falar no *otium* elegíaco, portanto,

¹⁰ Cícero (citado por Maria Helena da Rocha Pereira in *Estudos de história da cultura clássica. II volume. cultura romana*. Lisboa, Calouste Gulbenkian, s.d., p. 382), referindo-se a Cipião na abertura do livro III do *De officiis*, assim tratou da produtividade de seu *otium*: *Escreveu Catão, meu filho Marco, que Públio Cipião, aquele que foi cognominado o primeiro Africano, e que era quase da sua idade, costumava dizer que nunca estava menos ocioso do que quando estava ocioso, nem menos só do que quando estava só. Magníficas palavras, e dignas de um grande homem e de um sábio. Elas põem a claro que ele, quando gozava de “otium”, pensava no “negotium”, e na solidão costumava falar consigo, de maneira que nunca estava desocupado e não sentia por vezes a falta de conversa com outrem.*

¹¹ Em comentário a determinados valores romanos tradicionais, Maria Helena da Rocha Pereira (op. cit.) definiu nos termos seguintes as noções de 1- *honor* e 2- *dignitas*: 1- *Também documentada desde Ênio, e também de etimologia desconhecida, tem uma ligação muito clara à vida política romana, que se traduz, quer nas formas de reconhecimento público acima mencionadas, quer na própria expressão do “cursus honorum”, que marcava a progressiva ascensão dos cidadãos aos cargos principais da Urbe. (...) Honor está dependente do julgamento da comunidade em que nos encontramos – observa Drexler, que cita diversas frases de Cícero em que este conceito se liga, ora ao anterior, ora ao mais amplo de “uirtus”. (...) Reconhecimento público do mérito, que atua como estímulo, e tem, por conseguinte, uma função pedagógica na cidade.* (Rocha Pereira, op. cit., p. 556-557) – 2- *Muito próxima da noção de “honor” está a de “dignitas”. Tal como aquela, situa-se mais na esfera política do que na moral. Está ligada ao exercício de cargos importantes na “res publica”, como o de cônsul ou o de senador. No “Da invenção”, Cícero define-a deste modo: “A ‘dignitas’ consiste numa autoridade honesta, que merece homenagens, honrarias e respeito.” (...) Ao referir-se a este último passo, Wirszubski comenta: “É, pois, evidente que Cícero concebia a sua ‘dignitas’ primordialmente em termos de prestígio político, influência, mérito, e não em termos de integridade de caráter, dedicação ao dever.” (...) A noção tem, portanto, que ver com a posição social, com o prestígio e honra pessoal.* (Rocha Pereira, op. cit., p. 559-560-561)

¹² Cf. comentário de Paolo Fedeli (“La poesia elegiaca” in Citroni, M.; Fedeli, P.; Paduano, G.; Perutelli, A. *La poesia latina: forme, autori, problemi*. A cura di Franco Montanari. Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1991, p. 108): *Anche in questo i poeti elegiaci risentono piuttosto dell’esperienza catulliana: l’amore coinvolge a tal punto il poeta da assurgere a motivo di vita; ma essi vanno aldilà di questa concezione neoterica, in quanto la preferenza accordata alla vita dedita all’amore finisce per condizionare le scelte di poetica.*

em termos do ócio digno (*otium cum dignitate*), aquele que, como dissemos acima, não se confunde com a improdutividade plena, mas tão somente com o emprego da capacidade realizadora do homem em esferas apartadas do envolvimento direto com as ocupações bélicas e civis. Ao invés disso, o tipo de ócio preconizado pelos amantes elegíacos mantém íntimas ligações com conceitos considerados bastante negativos pela cultura latina, a exemplo da *nequitia* (indolência, frouxidão, dissolução...), da *desidia* (preguiça, inércia...) e da *mollitia* (pusilanimidade, moleza, afeminação...).

Além das recriminações relativas ao fato de que o eu-elegíaco privilegia a busca individual da satisfação amorosa como caminho de vida, é preciso que nos lembremos de que, para a moral antiga, a virilidade do homem identificava-se, sobretudo, com o autocontrole e a postura ativa em todas as situações, de modo que a “rendição” completa aos caprichos da paixão se excluía dos limites da conduta recomendável nesse sentido. Com efeito, na poesia elegíaca, não apenas ocorre a transformação do objeto de desejo no centro de um mundo intensamente reivindicador das atenções do apaixonado, mas ainda se verifica sua degradação perante a *puella* ou *puer* que o escraviza, forçando-o mesmo ao ridículo e a humilhações de todo tipo.¹³

A sujeição aos caprichos da/ -o amada/ -o, desenvolvida com variações nos poemas do gênero,¹⁴ define o *topos* elegíaco do *seruitium amoris*, relacionando-se, como não poderia deixar de ser, à resoluta disposição do apaixonado em se colocar, nas mais variadas circunstâncias, inteiramente à mercê de quem se deseja. Parece-nos que um dos momentos de maior ousadia quanto ao emprego do *topos* em toda a obra dos elegíacos latinos diz respeito ao seguinte verso de Tibulo:

Heu! heu! quam Marathus lento me torquet amore! (I, 4, 81)

¹³ Tratando dos perigos atribuídos pelos romanos à paixão amorosa, Paul Veyne (“O império romano”, in *História da vida privada. I volume. Do Império romano ao ano mil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 198) escreveu: *Quando um romano se apaixonava loucamente, seus amigos ou ele mesmo consideravam ou que perdera a cabeça por uma mulherzinha devido a um excesso de sensualidade, ou que moralmente caíra em escravidão; e, dócil como bom escravo, nosso enamorado oferecia-se a sua senhora para morrer, se ela assim lhe ordenasse.*

¹⁴ Diretamente relacionado ao *topos* do *seruitium amoris*, parece-nos, é o tema da complacência para com a amada/ -o; Ovídio, na *Ars amatoria* (II, 197-232), dedica toda uma seção do poema a recomendá-la como instrumento de conquista (cf. edição italiana citada da *Ars amatoria*, p. 294), de modo similar ao que se já se encontrava em Tibulo (I, 4, 39-40): *Tu puero quodcumque tuo temptare libebit/ cedas: obsequio plurima uincet amor* – *Cede a todos os caprichos do teu garoto: o amor vencerá muitas coisas pela complacência.*

Ai, ai, com que fogo tão lento Márato me atormenta!

Como se sabe, Tibulo emprega nos poemas do ciclo de Márato situações provenientes da poesia pederástica grega,¹⁵ em que com frequência o amado é um menino escravo que serve de objeto sexual a seu senhor. Ocorre comumente, porém, que esse último se apaixone pelo *puer*, sujeitando-se a suas inclemências como se a relação entre ambos se invertesse: nesses casos, pode-se dizer, o escravo assume atributos senhoriais e passa a tyrannizar o amo em matéria amorosa. Eis o motivo pelo qual as referências metafóricas a suplicios usualmente infligidos *apenas* a escravos surgem com frequência nessa tradição: confundidos por completo os papéis sociais em razão do *furor* amoroso do apaixonado, quem agora sofre os maus-tratos condizentes com sua nova condição (servil) é ele próprio. No verso citado acima, o eu-elegíaco identificado com a *persona* de Tibulo passa pela humilhação de se ver “torturado” pelo *puer* da maneira descrita, já que o verbo latino *torqueo*, além de apresentar o sentido de “atormentar o espírito”, pode referir-se propriamente ao ato do suplicio físico, amiúde empregado contra pessoas de condição servil em situações como as de punição por determinados delitos ou ainda para forçá-las a fazer confissões em processos judiciais.¹⁶

Conforme vimos há pouco,¹⁷ nem sempre é preciso que se chegue aos excessos de sugerir a “tortura” amorosa, com suas pesadíssimas conotações: basta que, subserviente, o apaixonado se preste à realização de ações consideradas inadequadas a sua pessoa para que se incorra em *seruitium*. Na *Ars amatoria*¹⁸, Ovídio, em rememoração de práticas

¹⁵ Em comentário à pronunciada convencionalidade da poesia homoerótica greco-latina, Gordon Williams (*Tradition and originality in Roman poetry*. Oxford, Clarendon Press, 1985, p. 551) observou: *Homosexual poetry was common from the early Greek lyric and elegiac poets onwards. (...) At any rate, homosexual poetry is as common in the Hellenistic poets as it is earlier. The Roman poets were consequently presented with the spectacle of their highly admired models like Callimachus, Asclepiades, Dioscorides, or Meleager writing love-poetry equally about boys as about girls. It is only to be expected, given the relationship between Greek and Roman poetry, that the Roman poets would imitate them.*

¹⁶ Cf. Veyne, op. cit., 1997, p. 68: *Apesar desses íteís simulacros de liberdade, o escravo é e continua sendo um homem que a qualquer momento pode ser vendido; se seu amo, que tem direito de castigá-lo à vontade, decidir que ele merece o derradeiro suplicio, alugará os serviços do carrasco municipal, fornecendo-lhe a resina e o enxofre para queimar o infeliz. O escravo poderá ser torturado perante os tribunais públicos para confessar os crimes do amo, enquanto os homens livres não eram ameaçados de tortura.*

¹⁷ Cf. texto da nota de número seis a este capítulo.

¹⁸ Cf. *Ars*, II, 215-16.

associadas na elegia a esse tipo de posicionamento moral,¹⁹ aconselha ao *iuuenis* que perca o pudor e se prontifique a segurar o espelho da amada, à maneira do que seria de se esperar de uma simples criada de quarto.

Dessa maneira, a experiência do amor elegíaco, passível de favorecer o rebaixamento de um homem livre e de boa condição perante um *puer* cruel ou, como ocorre com maior freqüência nos poemas do gênero, em relação a uma mulher inconstante, obriga à aceitação de regras de conduta muito peculiares ao universo restrito em que se passam os romances. Uma vez integrado a esse estranho mundo, espera-se que o apaixonado se prontifique a abdicar em grande parte do que lhe caberia por direito como indivíduo normalmente inserido num contexto social mais vasto.

É curioso notar que, embora o “círculo elegíaco” se pretenda como dimensão apartada da concretude da vida romana contemporânea, há, por vezes, certa tentativa de integração de valores sociais caros aos “honestos” a seu modo peculiar de constituição das relações entre os homens: é exatamente o caso da reivindicação da *fides* (boa-fé, respeito ao pacto implícito firmado entre os amantes) no contexto duma ligação com ninguém menos do que uma mulher apresentada como *adúltera* ou *venal*.²⁰ Para Labate, tal assimilação da moral dos *maiores* indicaria uma espécie de limitação dos elegíacos, no sentido de não lograrem se desvencilhar por completo dos valores externos recusados, oferecendo como alternativa a eles a um modo de constituição ideológica que se sustentasse por si próprio.²¹ Eis, portanto, o motivo pelo qual se evidencia a fragmentação do imaginário constituído nas obras dos poetas do gênero: trata-se da convivência íntima, no seio de uma só produção

¹⁹ Em comentário aos versos citados, Gianluigi Baldo (cf. edição italiana citada da *Arte de amar*, p. 296) menciona uma passagem dos *Amores* de Ovídio em que também se observa semelhantemente a adoção da postura de *seruitium* pelo eu-elegíaco: *Si quis erit, qui turpe putet seruire puellae, / illo comuincar iudice turpis ego. – Se houver alguém que julgue torpe servir uma moça, serei dado como torpe por tal juiz.*

²⁰ Em capítulo dedicado ao esclarecimento da importância da noção de *fides* para a sensibilidade poética de Propércio, Boucher (op. cit., p. 94) observou: *Cette transformation de la mondaine Cynthie en Lucrèce est un effet de l'idéalisation, volontaire peut-être, qu'opère la passion sur l'objet aimé, présenté tel qu'on voudrait qu'il fût, et c'est là encore une bonne preuve de la place que tient la "fides" dans l'idéal humain de Propertius.* Por outro lado, é importante ressaltar que Catulo parece ser o iniciador dessa prática, já que, nos poemas do ciclo de Lésbia, por vezes se fala em *fides* e *foedus* na referência ao amor de ambos.

²¹ Cf. Labate, op. cit., p. 30: *Solo che, come è stato osservato, in questa esigenza di nobilitazione, di elevazione, i poeti dell'elegia latina, com'era già in parte avvenuto a Catulo, non sono in grado di elaborare modelli autonomi, valori nuovi: essi finiscono per ritrovare i valori della tradizione, la cultura dei padri che aveva alimentato il loro rifiuto.*

artística, de valores contraditórios.²² Parece-nos que, de certo modo, desejar a existência de *fides* no relacionamento entre uma Cíntia e um “Propércio” equivaleria a querer aproximar-se perigosamente do modo de condução dos relacionamentos *lícitos* entre homem e mulher, incluindo aqueles ratificados pelos laços matrimoniais. Dá-se que o pleno alcance desse “objetivo” significaria o próprio dismantelamento do universo elegíaco, todo ele basicamente estruturado em torno da noção de transgressão das formas de conduta “normais”: o apaixonado, homem e livre, ousa não apenas se retirar do plano da vida pública nacional, mas também como que ceder a primazia nas relações pessoais estabelecidas daí em diante a indivíduos cuja condição recomendaria que fossem dominados. Fundamentalmente, sem o elemento transgressor da ordem, ocorreria que a própria apresentação do modo de vida mais intimista dos apaixonados como algo preferível aos ditames ortodoxamente estabelecidos pelas leis e costumes romanos²³ se tornaria impossível, já que tal valoração pressupõe a existência de diferenças substanciais entre a realidade imposta pelas condições do meio social e a dimensão da criação poética, ficcionalmente operante como espaço de busca da satisfação de anseios pessoais.

Configura-se, então, a manutenção do delicado equilíbrio do universo ficcional em questão como necessidade permanente de negociar com a crise: o apaixonado, como bom amante, não pode deixar de aspirar ao que se espera que todo amante deseje, a exemplo da

²² Conte (cf. op. cit., 1994 a, p. 40), referindo-se a essa mesma questão, observou que, embora valores como *fides*, *pietas* e *sanctitas* sejam “traduzidos” para o código elegíaco ao adentrarem seus limites (isto é, a *fides* esperada de Cíntia não corresponda exatamente à *fides* da matrona casada segundo os ritos e as leis), permanece certa tensão entre os sentidos desses valores na elegia e seu sentido na vida social “normal”: *But the creation of this new kind of signifieds is a process rather than a result: the act of reinterpretation retains a full awareness of the substantial difference between the text of origin and that of arrival (and synthesizing new meanings is precisely an effect of rhetorical codification). This creates a tension within elegy which make it an unstable and ephemeral literary experience.*

²³ Cf., a respeito da preferência elegíaca por uma vida indiferente à ambição, os versos iniciais da primeira elegia de Tibulo, em que se manifesta a recusa do engajamento militar e da busca de enriquecimento material (*Tibulle et les auteurs du corpus tibullianum*. Texte établi et traduit par Max Ponchont. Paris, Les Belles Lettres, 1924, p. 1): *Diuitias alius fuluo sibi congerat auro/ et teneat culti iugera multa soli,/ quem labor adsiduius uicino terreat hoste,/ Martia cui somnos classica pulsa fugent: me mea paupertas uita traducat inertis,/ dum meus adsiduo luceat igne focus/ ipse seram teneras maturo tempore uites/ rusticus et facili grandia poma manu/ nec Spes destituat, sed frugum semper aceruos/ praebeat et pleno pingui musta lacu.* – Que outro acumule riquezas para si com o ouro fulvo e mantenha muitas geiras de solo cultivado para que um labor constante o aterrorize à vizinhança do inimigo, e o toque das trombetas marciais lhe espante o sono; leve-me a pobreza numa vida inerte, contanto que minha lareira brilhe com chama ininterrupta. Eu mesmo plantarei as tenras videiras no tempo oportuno e, rústico, árvores frutíferas já formadas com mão habilidosa; não me engane a Esperança, mas continuamente ofereça enormes colheitas e cubas repletas de vinho licoroso.

própria garantia de segurança no relacionamento com a *puella*. Dever-nos-íamos perguntar, porém, se o alcance da posse exclusiva da amada não significaria, ao invés do coroamento do sucesso da relação estabelecida ao modo elegíaco, algo similar ao desfecho de um golpe mortal sobre a própria funcionalidade do modelo poético em vigor. Neste caso, uma Cíntia ou Délia fiéis perderiam, indistintas da massa das mulheres comuns, a substância de sua poeticidade, identificada exatamente com o toque de ousadia relativo a sua espantosa liberdade erótico-amorosa.²⁴

No tocante à reação dos elegíacos às reivindicações do Estado romano em favor do engajamento dos cidadãos numa vida comprometida com a esfera pública, intensificadas no período augustano através das medidas moralizadoras e patrióticas implementadas pelo príncipe,²⁵ deve-se enfatizar, como observamos, que os poetas tendem a privilegiar a esfera privada da vida em detrimento dos ideais comuns. Não se trata tanto de uma postura de total omissão do contexto sócio-político contemporâneo, mas sim, dada a significativa absorção da vida do amante pelos assuntos mais íntimos (de ordem sentimental), de acomodar o tom dos poemas a esse espírito dominante. Boucher²⁶, todavia, chegou a apontar nos elegíacos certa necessidade de assimilar ao menos em parte o civismo:

A vida de prazer, a vida alegre, literária e mundana que é a do elegíaco pressupõe uma organização do Estado de que o poeta seja beneficiário; além disso, para incluir-se e permanecer entre aqueles a quem uma estrutura social e política propicia sossego e riquezas, podem-se ignorar os problemas públicos? Apesar da oposição existente entre o ideal elegíaco e o ideal cívico e moralizante de Otaviano que visa a restaurar o edifício

²⁴ Cf. o preciso comentário de Conte a esse respeito (op. cit., 1994 b, p. 334-335): *For Cynthia, the brilliant and unscrupulous courtesan, he desires the traditional models and values, and like Catullus with Lesbia, he would like to imagine his love for her as a "foedus", a strong inner bond assured by the gods and fostered by "castitas", "pudor", and "fides", the cornerstones of female morality. The reality, of course, is quite different, and the elegiac poet is tormented by the contradiction in which he is imprisoned: he is attracted by the charm and fashionable elegance of the beloved woman, and yet at the same time he looks for simplicity, loyalty, and absolute devotion in her.*

²⁵ Cf., a título de exemplificação, um episódio relatado por Suetônio no *Diuus Augustus*, XXIV (in Suetone, op. cit., p. 81): *Equitem R., quod duobus filiis adolescentibus causa detrectandi sacramenti pollices amputasset, ipsum bonaque subiecit hastae; quem tamen, quod imminere emptioni publicanos uidebat, liberto suo addixit, ut relegatum in agros pro libero esse sineret.* — Pôs em hasta pública um cavaleiro romano juntamente com seus bens porque, para evitar o serviço militar, teria amputado os polegares dos dois filhos adolescentes; vendo, porém, que os publicanos ameaçavam comprá-lo, adjudicou-o a seu liberto, para que lhe permitisse viver banido no campo como homem livre.

social segundo princípios tradicionais, uma necessidade interna impele os elegíacos a reconhecer a ordem existente e a retomar a fórmula política e moral das Bucólicas (I, 6) que é toda uma análise da situação e uma concepção das relações entre o poder e os cidadãos: “O Meliboe, deus nobis haec otia fecit”.

Assim, já se observou que um autor como Propércio, provavelmente integrado ao célebre círculo de Mecenas já a partir da fase de composição de seu segundo livro de elegias, fez pouco a pouco rarear, daí em diante, as referências à estrondosa relação com Cíntia para chegar ao ponto de, no quarto e derradeiro livro, adotar postura de significativo alinhamento temático com o programa augustano de saneamento cívico e moral.²⁶ Isso não significa, porém, que o poeta se tenha rendido de todo a essas solicitações na fase final de sua obra, já que a configuração de um poema como a elegia de Tarpéia (IV, 4), baseada em elementos lendários supostamente ocorridos durante a guerra dos romanos contra Tácio, rei dos sabinos, remete o leitor a uma atmosfera evocativa da elegia erótica típica. Aqui, os motivos da traição da moça à pátria relacionam-se não mais, como nas versões correntes do mito, ao fato de que ela cobiçasse os braceletes de ouro dos inimigos, mas sim a sua paixão pelo chefe sabino.

Como alternativa ao engajamento militar propriamente dito, os elegíacos concebem o que se convencionou chamar de “milícia amorosa”: trata-se de aproximar por analogia o desgaste físico e psicológico sofrido por ocasião da conquista ou durante a difícil convivência com a *puella* das agruras enfrentadas em campanha por soldados reais. Como

²⁶ Cf. Boucher, op. cit., p. 32.

²⁷ Cf. Conte, op. cit., 1994 b, p. 336: *But in the fourth book, especially in elegies 3, Arethusa's letter to her distant husband Lycotas, and 11, the famous epicedion of Cornelia, an important feature is the revaluation of conjugal love, the celebration of family feelings and domestic virtues, of chastity and tenderness.* Há que se observar, no entanto, que esse alinhamento relativo de Propércio se acentua sobretudo no livro IV das elegias; antes dessa “fase” de sua produção, os críticos encontram alguns momentos de atitude desfavorável ao poder central. Em comentário à *recusatio* de Propércio à composição épica no poema II, 1, Hubbard (Hubbard, M. *Propertius*. London, Duckworth, 1974, p. 100-101) observou: *Propertius first use of the Callimachean apology occurs at once in 2.1. Love is his theme and his mistress his inspiration; if he could rise to epic he would not imitate Hesiod or Homer (the order of preference is Alexandrian), nor the historical epics of Choerilus, Ennius and (surprisingly to us) Cicero, but would sing instead of Caesar's exploits and of Maecenas. The list of exploits follows and is not in all respects a tactful one: we have the Sicilian war against Sextus Pompeius and the conquest of Egypt, both respectable themes, but also the civil battles of Mutina and Philippi and, most significantly for Propertius, “the ruined hearths of the ancient Etruscan race.” In the post – Actium years few cared to remind the clement “princeps” of his bloody progress to Perugia.* Propércio, não

se sabe, valorizava-se na vida militar o aprimoramento da capacidade do homem em suportar o medo, a fome, o frio, a dor, os cansaços...²⁸ Similarmente, as situações de dificuldade por que tem de passar o amante elegíaco fazem, até certo ponto, com que experimente sofrimentos afins aos padecimentos dos soldados e tenha de persistir a fim de “triunfar”, o que vale dizer, vencer por algum tempo as “batalhas” coincidentes com as ocasiões em que a moça o rejeita ou submete a asperezas.

Em Propércio, III, 16, 1-2, desenvolve-se esse motivo de modo deliciosamente jocoso, já que a “missão” para que se convoca o *miles*, bem o vemos, é de natureza erótica e não, de fato, bélica:

Nox media et dominae mihi uenit epistola nostrae:

Tibure me nulla iussit adesse mora,

Candida qua geminas ostendunt culmina turre,

*Et cadit in patulos lymphæ Anienæ lacus.*²⁹

No excerto acima, uma carta enviada no meio da noite pela *domina* ordena ao “recruta” que se apresente sem demora, apesar, como se comenta numa passagem posterior, dos perigos da noite (escuridão, bandos de arruaceiros...). A própria escolha da palavra *domina*, indicadora da autoridade da *puella*, contribui para marcar a distinção hierárquica existente entre líder e subalterno, de maneira claramente alusiva ao mundo da organização militar. Além disso, a ênfase posta pelo poeta na necessidade de cumprir as “instruções superiores” com imediatez e em meio a dificuldades que exigirão alguma coragem e

nos esqueçamos, era originário de Assis, na Úmbria, e pode ter sofrido prejuízos familiares com o avanço de Augusto contra uma região considerada inimiga.

²⁸ Poder-se-ia mencionar como exemplo a descrição da agonia dos soldados de Catilina por Salústio, na monografia histórica relacionada aos eventos da conjuração em que se envolveu essa personagem (cf. Salústio, *De coniuratione Catilinae*, LXI). Parece-nos que, na passagem citada, a caracterização dos mesmos põe em evidência sua tenacidade: *Sed confecto proelio tum uero cerneret quantā audacia quantaque animi uis fuisset in exercitu Catilinae. Nam fere quem quisque uiuos pugnando locum ceperat, eum amissa anima corpore tegebat. Pauci autem, quos medios cohors praetoria disiecerat, paulo diuorsibus sed omnes tamen aduersis uulneribus conciderant.* – Terminada a batalha, porém, é que se veria quanta audácia e ímpeto houve no exército de Catilina. Pois quase todos os que, em vida, tinham conquistado espaço lutando, cobriam-no com o corpo depois de mortos. Uns poucos, que a coorte pretória dispersara pelo meio, tombaram, embora um pouco espalhados, feridos de frente.

energia para serem superadas também faz com que, a seu modo, Propércio aproxime o comportamento do bom amante do comportamento esperado de um soldado disciplinado e pronto a sacrifícios.

É evidente que, da aproximação da vida militar real com a vida militar metaforizada dos embates amorosos, podem surgir efeitos de ironia e humor. A mais importante consequência desses efeitos de sentido está, parece-nos, em demonstrar que a milícia amorosa na verdade não se iguala, em sua crueza, à severa vida dos soldados. Para um crítico como Davis, a sustentação desse paralelo pelos elegíacos chega a implicar um paradoxo, já que, como enfatiza, “na poesia romana, a indolência é uma das propriedades essenciais do amante.”³⁰ Citando Horácio e Ovídio, que vinculam o amor ao ócio e à fuga de responsabilidades civis, acaba por concluir com Wyke que a consideração do amante como equivalente do soldado indica certo repúdio dos elegíacos à ideologia augustana.³¹

Wyke salientou que “numa sociedade em que a cidadania impunha a obrigação do serviço militar”, esta metáfora define “o homem elegíaco como socialmente irresponsável... Como soldado do amor, ele não está disponível para lutar no campo de batalha.”

Reiterando Labate³², pode-se dizer que a convivência na elegia de elementos contraditórios, isto é, daqueles até certo ponto condizentes com as reivindicações cívicas do momento histórico em questão (a exemplo da projeção de traços dos relacionamentos interpessoais lícitos sobre os amores irregulares e a menção respeitosa a temas caros ao augustanismo, como a fidelidade conjugal em Propércio e, num poeta como Tibulo, os feitos militares de Messala e a vida austera no campo) com outros opostos a elas (caso da opção pela milícia amorosa ao invés da milícia bélica real) reflete certa ineficácia do

²⁹ Cf. Propércio III, XVI, 1-4: *É meia-noite, e chega-me a carta de minha senhora: ordena que eu esteja em Tibur sem demora alguma, onde cumes brancos ostentam gêmeas torres e as águas do Ânio se lançam num lago vasto.*

³⁰ Davis, P. J.. “Ovid’s Amores: a political reading” in *Classical Philology* 94. The University of Chicago, p. 431-449, 1999.

³¹ *Idem et ibidem*, p. 441-442.

³² Cf. *supra*, p. 115.

modelo elegíaco em substituir as velhas formas de pensamento.³³ Mostra-se nos poemas do gênero forte inclinação ao aproveitamento de bens culturais (*cultus*, tranqüilidade, segurança pessoal...) cuja manutenção, como demonstrou Boucher,³⁴ depende justamente da existência de práticas negligenciadas pelo imaginário elegíaco (guerra, empenho político, luta pela supremacia no poder público entre rivais...).³⁵ Ocorre, porém, que os elegíacos se mantêm em atitude de cautelosa reserva diante da vida social externa a seu mundo particular, como se desejassem antes saborear os frutos do empenho alheio (dedicando-se sem muito compromisso ao amor e à esfera íntima da existência) do que empenhar-se eles próprios pelas causas civis.³⁶

No plano literário, a *recusatio*, identificada com o alheamento dos poetas à atividade da composição épica, constitui um exemplo típico dessa postura, como se os feitos bélicos, apesar de significativos e grandiosos, não devessem ser celebrados por autores afiliados a tendências artísticas que, como o calimaquianismo (segundo o qual um grande livro correspondia a um grande mal)³⁷, privilegiavam sobretudo valores estéticos, afastando-se de funções afins à promoção engajada de valores nacionais.³⁸ Na elegia II, 10 de Propércio,

³³ Cf. ainda Boucher, op. cit., p. 33: *Ainsi l'idéal élégiaque, politiquement négateur, moralement révolté, qui prône une vie érotique et littéraire qui est l'antithèse de la vie civique romaine, est en quelque sorte menacé de l'intérieur ou plutôt il n'existe pas à l'état pur. Ce n'est pas une conception philosophique cohérente qui soit soutenue par un penseur ou une école, il ne règne pas seul dans l'élégie où il partage la place avec le vieil idéal romain.*

³⁴ Cf. *supra*, p. 117.

³⁵ Em comentário ao poema IV, 6 de Propércio, Boucher (op. cit., p. 153) destacou a apresentação de Augusto como responsável pelo bem público dos romanos: *La victoire d'Auguste ménage l'avenir de Rome et souligne la justesse de la cause du vainqueur. Ce sont les paroles qui occupent la première place, car le détail de l'événement est bien moins important que l'idée de la protection apollinienne qui assure l'efficacité des actes du prince. Le sentiment général qui domine l'élégie est celui de l'action bénéfique d'Auguste – "virtus" et "felicitas" de la légitimité de ses armes, du caractère sauveur pour Rome de sa victoire sur Antoine et Cléopâtre. Auguste est ici comme précédemment "l'imperator" romain au service de la patrie.*

³⁶ O poema III, 4 de Propércio manifesta essa tendência de modo especialmente exemplar. Nele, referem-se supostas intenções da parte de Augusto de subjugar o Oriente distante (mesmo a Índia!), em cumprimento do destino histórico de Roma. Tais feitos, diz-nos o eu-elegíaco, são grandiosos, mas ele próprio se contentaria, ao invés de tomar parte no triunfo dos vencedores, com assistir a ele calmamente junto da amada: *Inque simi carae nixus spectare puellae/ Incipiam, et titulis oppida capta legam/ Tela fugacis equi, et braccati militis arcus,/ et subter captos arma sedere duces!* – *Apoiado no seio da menina amada, lerei nos cartazes os nomes das cidades capturadas e começarei a ver os dardos do cavalo fugitivo, os arcos do soldado vestido com largas calças e os generais vencidos assentando-se sob as armas.*

³⁷ Cf. Calímaco, citado por João A. O. Neto no prefácio à edição dos poemas de Catulo citada (p. 31): *Tò mega biblion íson tòi megáloi kakôi* – *Um grande livro é igual a um grande mal.*

³⁸ O poema catuliano de número trinta e seis (verso inicial: *Annales Volusi, cacata carta* – *Anais de Volúcio, ó papéis cagados!*) constitui exemplo de repúdio dos neotéricos latinos, também eles formados no contato com o calimaquianismo, ao padrão compositivo dos anais, textos em prosa ou verso em que tradicionalmente se narravam, ano a ano, os eventos da história romana. Um dos mais célebres autores dedicados ao gênero foi,

em que o poeta se declara “incapaz” de celebrar os feitos bélicos de Augusto apesar de desejá-lo (sua “musa” o obriga a seguir caminho diverso, cantando os amores pela *puella*), a noção da *recusatio* parece-nos relacionar-se a certa resistência em pôr a arte a serviço da promoção pública do governante: a declaração da *incapacidade* compositiva de poesia épico-encomiástica é um motivo literário comum, não se vinculando de forma necessária a limitações pessoais do autor.³⁹ Note-se, porém, que nesta mesma elegia a recusa aparente a homenagear Augusto através da composição de poemas de assunto bélico não impede que, pela simples menção a seus feitos, já se proceda à celebração “atenuada” do *dux*. Também o tema da associação entre a juventude do poeta e a musa ligeira, constituindo-se reconhecidamente num *topos* literário,⁴⁰ recomenda que se atribua a recusa não a fatores como a pouca idade e o “veio” de talento do autor, mas sim a uma opção consciente por se manter fiel ao tom e ao imaginário em que se sustentam as bases da poética eleita.

Sendo assim, nota-se que, apesar da assimilação parcial de elementos estranhos ao ideário elegíaco estritamente compreendido pelos textos afiliados a essa categoria compositiva, há, nos parâmetros segundo os quais os apaixonados típicos pretendem guiar sua conduta, razoável grau de ousadia. Em que pese à degradação moral do amante, identificada com a sujeição à dureza da *puella/ puer*, encontram-se nas elegias passagens afins à exaltação de seu modo de vida em comparação com realidades, em outras circunstâncias, passíveis de merecerem total aprovação:

evidentemente, Ênio o primeiro dos grandes épicos nacionais latinos; seu estilo, reconhecidamente rude, bem como as pretensões de abrangência da obra, opunham-se aos valores supremos de graça e sofisticada leveza dos poetas de inspiração alexandrina (cf. introdução de João A. O. Neto à obra catuliana citada, p. 16, bem como o poema 36 e sua tradução, *ibidem*, p. 92).

³⁹ Na elegia II, 6, Tibulo manifesta vãs intenções de abandonar a vida amorosa e tornar-se, como Macer, um soldado (cf. edição citada das elegias de Tibulo, p. 115); não o pode, porém, já que se rende às circunstâncias e de novo se detém diante da porta fechada de Nêmesis. Parece-nos que, dado o usual entrelaçamento na elegia entre os temas da vida amorosa e da composição poética, poder-se-ia pensar na “incapacidade” de Tibulo também em termos literários, ou seja, significando uma espécie de declaração de sua destinação à musa ligeira (alheia às armas). No verso de número quatorze [*Cum bene iuravi, pes tamen ipse redit. – (...) embora tenha jurado firmemente, o próprio pé retorna.*], a referência ao termo *pes, pedis* soa especialmente ambígua: que se quer dizer com o retorno dos pés à porta de Nêmesis? Que o amante não cessa de buscá-la ou que Tibulo não cessa de escrever sobre os temas da poesia amorosa? Nesse último caso, ter-se-ia obviamente a referência aos pés métricos empregados pelo poeta ao escrever suas elegias.

⁴⁰ Em certa ode de Horácio, recorda-nos Fedeli (“La poesia lirica” in Citroni, M.; Fedeli, P.; Paduano, G.; Perutelli, A. *La poesia latina: forme autori, problemi*. A cura di Franco Montanari. Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1991, p. 103), tem-se algo similar a uma recusa do eu-lírico em manter-se, na maturidade, vinculado a temas de sua mocidade: *Sin dalle prime odi la giovinezza appartiene al passato e com essa sono scomparsi gli ardori giovanili: Orazio ha messo fine addirittura alle battaglie di Venere* (3, 14).

*Tu mihi sola domus, tu, Cynthia, sola parentes,
omnia tu nostrae tempora laetitiae. (I, 11, 23-24)*⁴¹

Nos versos transcritos acima, o eu-elegíaco properciano chega aos extremos de apontar ninguém menos do que Cíntia como equivalente a sua família e a toda sua alegria (atitude, aliás, já presente de modo semelhante no poema 58 de Catulo, em que ele declara ter amado mais a Lésbia do que a si e aos seus). Como sabemos, o respeito à instituição familiar constituía um dos mais sólidos pilares de sustentação da moral romana tradicional, com fortíssimas implicações religiosas e jurídicas; os filhos, mesmo depois de adultos, deviam idealmente acato e consideração absoluta à autoridade do pai, de forma que apenas a morte desse último faria com que conquistassem plena autonomia como cidadãos.⁴² Ora, ao equiparar a amante com os *parentes*, Propércio procede como se ignorasse os significados ideologicamente atribuídos à família no interior da cultura em que sua prática poética se inscreve. A rigor, Cíntia - que evidentemente não se ajusta ao modelo de conduta dos “honestos” - não dispõe de direitos ou atributos que justifiquem, aos olhos dos mais tradicionalistas, a posição excepcional de que o amante a dotou em relação a si mesmo. Equivalendo aos *parentes* (“pai e mãe”, “ancestrais”...), é evidente que Cíntia também se imbuí dos elementos caracterizadores da figura paterna para os romanos antigos, especialmente no tocante à assimilação do pátrio poder⁴³; tratá-la com tamanha reverência significa extrapolar além do razoável o grau de consideração normalmente devido por um homem romano a uma mulher de costumes dissolutos (num extremo, próximo de zero). Parece-nos, pois, que a transgressão properciana aos *mores* tradicionais agride, nessa passagem, um dos pontos mais caros à ideologia dominante.

⁴¹ Cf. Propércio, I, XI, 23-24: *Só tu és minha casa, Cíntia, só tu os meus pais e todo tempo de minha alegria.*

⁴² Cf. Veyne, op. cit., 1997, p. 40: *Chegamos a um ponto que parece importante e talvez o seja: uma particularidade do direito romano, que surpreendia os gregos, era que, púbere ou não, casado ou não, um menino permanecia sob autoridade paterna e só se tornava inteiramente romano, “pai de família”, após a morte do pai; ainda mais, este era seu juiz natural e podia condená-lo à morte por sentença privada. Ademais, a capacidade de testador era quase infinita e o pai podia deserdar os filhos. Consequência: um jovem de dezoito anos e órfão institui a amante como herdeira, enquanto um homem de idade madura não pode realizar nenhum ato jurídico com sua própria autoridade se ainda tem pai vivo.*

⁴³ As amantes elegíacas, não nos esqueçamos, são chamadas de *dominae* por seus parceiros; assim, aproximar Cíntia de um pai significa particularizar circunstancialmente uma relação que já tendia, de outras maneiras, para sua apresentação como foco de emanção de poder.

A presença de discordâncias tão pronunciadas quanto essa entre sentimentos e valores caros ao imaginário elegíaco e o mundo “real” da sociedade romana submetida à preponderância de Augusto não deve ser subestimada, já que um de seus instrumentos de ascensão e fortalecimento político consistiu justamente na tentativa de resgate do *mos maiorum*. Por razões óbvias, a defesa dos velhos valores familiares (incentivos ao casamento e à procriação para os cidadãos, punições severas aos adúlteros e aos maridos complacentes para com as esposas infiéis, restrições a casamentos “mistos” entre indivíduos de nascimento livre e libertos...) identificava-se com um dos pontos essenciais dessa política, o que significa que se observa pronunciada rebeldia na recusa elegíaca ao alinhamento total com tais idéias.

III b) Propércio:

Sob certos aspectos, a produção elegíaca desse autor destaca-se como a que realiza a poética elegíaca de modo mais ortodoxo, especialmente no tocante ao chamado *Monobiblos*. Um dos elementos essenciais para a obtenção desse efeito relaciona-se à insistência em abordar o tema do relacionamento com Cíntia, de maneira que não nos parece excessivo propor que, para sua *persona* elegíaca, ser absorvido pela vida amorosa equívale também a ser absorvido por ela. Nesse sentido, os famosos versos iniciais da primeira elegia do *Monobiblos* constituem, por seu caráter programático, um modelo em miniatura do modo de condução amorosa a desenvolver-se ao longo de grande parte da obra do poeta:

*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
Contactum nullis ante cupidinibus.*⁴⁴

A partir do momento da “captura” por Cíntia (já que a deseja), o poeta, escravizado, começa a experimentar o sofrimento. Servidão à amada que o faz sofrer e desejo, verdadeiras pedras-de-toque elegíacas, são logo anunciados por Propércio, como se se

⁴⁴ *Cíntia, a primeira, capturou-me com seus olhozinhos para meu mal, jamais antes tocado por nenhum desejo.*

tratasse de oferecer ao público uma pequena amostra do que haverá com variações ao longo de parte substancial de muitos dos versos subseqüentes.

Em se considerando uma paixão tão “arrebatedora” e, como dissemos acima, o influxo de elementos “reais” neste mundo construído, coloca-se naturalmente a questão de perscrutar os limites entre ficção e realidade nos poemas propercianos. Parece-nos que uma boa maneira de iniciar esse percurso seria deter por instantes nosso olhar sobre a figura de Cíntia.

A crítica tem destacado a necessidade de compreendê-la como produto de um fazer artístico que não se deve, em absoluto, confundir com meras intenções retratísticas, no sentido de que o que dela se vê representado correspondesse ponto por ponto a uma mulher com quem o poeta de fato se tivesse envolvido em alguma fase de sua vida. Mesmo um Williams, convencido da existência verídica dessa mulher,⁴⁵ não hesita em mencionar-lhe a “estilização”, como se a composição da *persona* da amante resultasse da cooperação de traços literários com outros de natureza biográfica:

Recapitulando a respeito da Cíntia de Propércio: não há evidência alguma em sua poesia que dê garantias sólidas para a imagem aceita da “puella” como “meretrix”; por outro lado, há alguma evidência que não se pode conciliar com tal imagem e sugere um perfil pouco diferente da Lésbia catuliana. A poesia amorosa de Propércio, porém, é muito mais abrangente do que a de Catulo, e o número de situações dramáticas em que se

⁴⁵ Um dos principais argumentos utilizados por ele para justificar essa visão relaciona-se ao fato de que Propércio atribui ascendência respeitável a Cíntia e um certo poeta épico do segundo século a. C. (Hóstio, autor de um poema denominado *Bellum Histricum*) tem o mesmo nome certa vez citado por Apuleio como equivalente “na vida real” do pseudônimo literário empregado em menção a ela pelo elegíaco (cf. Williams, op. cit., p. 535). Além disso, o crítico propõe alguns paralelos entre a natureza da Lésbia catuliana (para muitos, equivalente a uma Clódia verídica) e Cíntia: tendo ambas supostamente existido como personagens históricas, foram ainda, conjectura, mulheres casadas de alta condição e, portanto, adúlteras ao se relacionarem com os poetas ou outros homens diferentes de seus maridos. Assim, os versos 43-46 da elegia II, 32 de Propércio, em que o eu-elegíaco, depois de ter atribuído a inconstância de Cíntia mais a sua beleza e ao relaxamento dos costumes contemporâneos do que a algo de vicioso que lhe pertencesse intrinsecamente, defende-a dizendo que Lésbia também fez sem castigo o que ela faz, são utilizados pelo crítico como evidência da atribuição de condições sociais semelhantes a ambas as mulheres pelo poeta: se Cíntia, como muitos pretendem, tivesse sido cortesã, o ato justificativo de sua libertinagem por Propércio significaria a defesa do comportamento de uma prostituta. Ocorre, porém, que uma prostituta, por definição, é libertina, sem necessidade de justificação de sua conduta: se houve tentativa de atenuar o vício, pode-se supor que havia algo a perder em caso de difamação pública. Desse modo, segundo sua leitura, Cíntia, mulher promíscua porque casada e infiel, encontraria algum atenuador para suas atitudes no fato de que Lésbia, no passado, agira como ela em condições muito similares àquelas em que se encontra (cf. Williams, op. cit., p. 534).

apresenta o relacionamento com Cíntia é muito maior; é preciso ter cuidadosamente em mente a hipótese de que o poeta não esteja, em primeiro lugar, interessado em oferecer uma descrição dela em cada situação, mas que, ao invés disso, a situação tenda a moldar a imagem para servir a suas próprias exigências.

Segundo Williams, a noção de estilização explica a razão pela qual se encontram na caracterização de uma personagem como Cíntia traços compositivos conflitantes, já que ocorre que ora seja apresentada como uma esposa (II, 23), ora como algo próximo de uma cortesã (II, 16). Para esse estudioso, que se atém firmemente não só à idéia da existência de uma correspondente histórica de Cíntia, mas à compreensão de sua apresentação efetiva por Propércio como mulher casada, tais discordâncias se justificam por motivos como a atribuição ocasional a ela de elementos caracterizadores de certas categorias de mulheres tipificadas pela literatura.⁴⁶ Tudo se passaria como se Propércio, alimentando-se do vivido, se mantivesse em grande parte fiel a ele ao representar, permitindo-se, entretanto, retocá-lo eventualmente por motivos de variação construtiva de personagens e situações.

Um autor como Boucher também se atém à hipótese de um suposto fundo biográfico como fonte de que se deriva o relacionamento poético-amoroso com Cíntia,⁴⁷ não ignorando ainda que muito do que os poemas oferecem em termos da caracterização da amante provém de convenções literárias:

Ao que se pode considerar como a Cíntia histórica, juntam-se máscaras, papéis: Cíntia vista e expressa através de formas literárias, as amantes e as cortesãs do teatro grego; e é preciso ainda pôr de lado os poemas que são puras criações literárias onde a influência de Cíntia é indireta, muito vaga ou inexistente.

⁴⁶ Cf. Williams, op. cit., p. 530: *Is this again a factual description of Cynthia and is she therefore a "meretrix"? But it could be that Propertius has conceived a poem on the traditional theme of the mercenary mistress (frequent in comedy) and set it in the context of his relationship with Cynthia.*

⁴⁷ Por motivos, aliás, parecidos com os de Williams, já que também parte do nome *Hostia* (mudado para *Roscia* em razão da impossibilidade métrica do emprego substitutivo de *Hostia* em todas as ocasiões em que, na obra properciana, surge o pseudônimo "*Cynthia*") para enraizar Cíntia no seio da vida romana contemporânea (cf. Boucher, op. cit., p. 460-463).

Para o crítico citado, a apresentação da personagem nas elegias propereanas acaba por conduzir à imagem de uma mulher de excelente posição social (cidadã, próspera e de boa estirpe)⁴⁸, plausivelmente casada (já que se recorre, na referência a ela, à descrição do pseudônimo)⁴⁹, refinada e de costumes laxos. O eventual surgimento de elementos reconhecidamente “livrescos” (oriundos do repertório da comédia, da produção epigramática helenística⁵⁰...) na caracterização de Cíntia não poderia, pela própria convencionalidade dos mesmos, impedir que se encontrasse o equívale da amante literária no mundo social concreto: seria possível, reconhecendo-os, aceitá-los como meros artifícios construtivos, sem relações diretas com tal realidade. Boucher, portanto, julga ter coligido dados que impossibilitem pensar em Cíntia como “*meretrix*” ou cortesã, apesar de sua eventual aproximação com o universo da venalidade.⁵¹ Dessa maneira, destaca que não se devem “confundir condição social e costumes”:

(...) “*la dolce vita*” não é só privilégio das prostitutas e se fosse preciso tachar de “*meretrices*” todas as mulheres de costumes livres, que dizer da Semprônia de Salústio (Cat. 25), das mulheres que o historiador menciona entre os auxiliares de Catilina (24, 3-4), que dizer de Clódia?⁵²

⁴⁸ No tocante à “pureza” social de Cíntia, o autor alega, por exemplo, que jamais se poderia pensar em recriminar uma cortesã por receber muitos amantes, de modo similar ao que ocorre em I, 16: apenas se justifica a censura no caso de mulheres que deveriam resguardar a própria fama (cf. Boucher, op. cit., p. 446). Quanto à sua riqueza, eis a justificativa do crítico: *Le rang de Cynthie nous semble surtout attesté par son style de vie qui n'est pas celui d'une courtisane. Tout d'abord elle possède (...) une domus (...). Le train de maison de Cynthie est fort bourgeois (...). A cette richesse, à ce train de maison correspondent d'autres signes: Cynthie possède au moins un char (II, 32, 5), un “essedum” comme Mecène, - la voiture à la mode* (cf. Boucher, op. cit., p. 457-458).

⁴⁹ Cf. Boucher, op. cit., p. 464-465: *Si l'on excepte Quintilia que Calvus a célébrée sous son vrai nom, peut-être parce qu'elle était son épouse légitime ou parce qu'il la chantée après sa mort, toutes les amantes des poètes portent dans les vers où elles figurent un pseudonyme.*

⁵⁰ Um dos motivos helenísticos mais caros aos elegíacos latinos, adaptado inúmeras vezes em sua poesia, refere-se evidentemente ao *paraklausithyron*, ou, na definição de Putnam, “canto do amante excluído diante da porta fechada da amada” (Putnam, M. C. J., *Tibullus. A Commentary*. Norman, University of Oklahoma Press, 1979, p. 61).

⁵¹ A esse respeito, o autor menciona ainda como argumento o fato de que, em Roma, vender-se por dinheiro ou presentes não correspondia a uma prática vigente apenas nos meios degradados: *On ne saurait même pas tirer argument du fait que Cynthie se donne pour argent, pour en conclure qu'elle est une prostituée: en effet à cette date les mœurs des milieux dirigeants de Rome sont fort relâchées et les rapports d'amour et d'argent se mêlent inextricablement* (cf. Boucher, op. cit., p. 449).

⁵² *Idem et ibidem*, p. 447.

Certas leituras críticas, porém, alheias a qualquer biografismo, atêm-se preferencialmente à demonstração de indícios de artificialidade discursiva em aspectos como o tratamento conferido à figura da amante. Kennedy, afiliando-se a essa linha interpretativa, demonstrou por vários exemplos de que modo a fala dos poetas elegíacos, apesar de, à primeira vista, identificável com a “sinceridade” (compreendida como expressão direta do peculiar *ao indivíduo*), revela-se não só socialmente codificada⁵³, mas também, nesse processo, manipuladora do que se descreve.⁵⁴

Quanto ao emprego de metáforas consagradas no contexto da elegia, detalhadamente elencadas pelo crítico (equiparar o amor a uma jornada, combate, doença...)⁵⁵, parece-nos que se deveria interpretar a referência à amada em termos afins a esses *topoi* antes com o sentido do ecoar de vozes culturais precedentes do que como captação subjetiva de realidades particularizadas: tais formas típicas correspondem, aliás, a idéias muito gerais a respeito dos temas de que se trata. O caso de um verbo como *contingere*,⁵⁶ empregado por Propércio para se referir ao início do relacionamento com Cíntia (I, 1, 2: *contactum*), indica a compreensão pela cultura latina dos planos amoroso e patológico como passíveis, até certo ponto, de sobreposição.

Um dos exemplos da “manipulação” citada acima refere-se à fetichização do corpo da amada, de modo que a imagem do *outro*, decomposto em partes atraentes para quem o descreve, torna-se um construto determinado em grande parte por práticas discursivas correntes. Assim, na elegia ovidiana dos *Amores* (I, 14) em que a *puella* perde os cabelos por tê-los tingido em excesso, Kennedy ressalta que o poeta, abordando um mal que sucede a outra pessoa, trata-o sobretudo em relação aos sentimentos despertados pelo ocorrido sobre si mesmo:

⁵³ Cf. Kennedy, D. F. “A lover’s discourse”, in *The arts of love. Five studies in the discourse of Roman love elegy*. Cambridge, University Press, 1993, p. 64-65: *From such a perspective, it is disconcerting to feel that the phrase “I love thou” may have emerged from our mouths already equipped with inverted commas, that we may have been acting out a script that has been played out, with much the same plot and much the same words, by many before us, that what we say and feel in love may not be unique to each of us, but moulded and refined by many before us.*

⁵⁴ *Idem et ibidem*, p. 70.

⁵⁵ *Idem et ibidem*, p. 46-ss.

⁵⁶ *Idem et ibidem*, p. 47-48: *The verb “contingere” is used also of catching a disease, and so love for Cynthia can be said to be spoken in terms as an illness, and one could point out, as a development of this, the use in line 7 of the word “furor” to refer to his love, “this madness has not left me for a whole year now.”*

*Ele vê a perda do cabelo dela não em termos do efeito sobre a amada, o choque repentino da descoberta ou as consequências sociais mais duradouras (eventualmente, citadas apenas em 45-50), mas como a perda de um atributo que identifica com seu desejo, como em 19-22, onde divaga na lembrança de quão atraente achou o objeto de seu amor na manhãzinha em que o cabelo dela estava todo em desordem, antes que tivesse tido oportunidade de enfeitá-lo.*⁵⁷

Verifica-se, portanto, a reificação da mulher no poema ovidiano em questão. Barthes, citado por Kennedy, demonstrou que o discurso amoroso, centrado no “eu”, tende justamente a relativizar a autonomia de “sentimento e ação” do “objeto de desejo”, a ponto de se incorrer em sua despersonalização.⁵⁸

A constatação da existência de tais mecanismos de construção de sentido na elegia obriga-nos a rever ao menos em parte a noção tradicional da sujeição total do apaixonado à autoridade da *puella/ domina*, pois, como se sabe, a voz poética encontrável na produção dos autores vinculados ao modelo corresponde a uma voz masculina (com exceção da obra de Sulpícia), o que significa dizer que as visões de mundo e a própria constituição do universo descrito em geral se submetem ao prisma interpretativo identificado com as posições do homem. A crítica feminista, aliás, tem identificado na elegia erótica a vigência de certos impulsos repressores masculinos em relação às amantes; em comentário a certo pormenor do poema I, 3 de Propércio, Ellen Greene observou:

O falante descreve-se olhando fixamente para Cíntia como Argo olhou para Io. Curran vê o processo do olhar no relacionamento de Argo e Io como uma expressão de intimidade. (...) Nem Curran nem Harmon consideram as implicações de controle e captura na imagem da observação e guarda de Io por Argo. Mais adiante, o falante expressa seus temores a respeito do “arrebatamento” de Cíntia por outro homem enquanto imagina o que ela possa estar sonhando: “et quotiens raro duxti suspiria motu,/ obstupui uano credulus auspicio,/ ne qua tibi insolitos portarent uisa timores,/ neue quis inuitam cogeret esse suam [e, todas as vezes em que suspiraste com um movimento estranho,

⁵⁷ Cf. Kennedy, op. cit., p. 73.

⁵⁸ *Idem et ibidem*, p. 70.

sobressaltei-me por crer num vão presságio: não fossem os sonhos trazer-te medos insólitos nem homem algum te obrigasse contrariada a ser dele.]” (linhas 27-30).⁵⁹

Fechando os breves parênteses da digressão a respeito da ambigüidade das atitudes elegíacas para com a mulher no nível da disputa pelo poder, passaremos ao ponto fundamental da tematização do relacionamento amoroso como paralelo do ato de composição de poesia. Um crítico como Conte⁶⁰ recorda-nos que Propércio publicou seu primeiro livro de elegias sob o nome de *Cynthia*, seguindo certa convenção dos poetas alexandrinos segundo a qual se chamavam as obras poéticas em conformidade com o nome das mulheres nelas celebradas.

Em razão dessa prática, ocorre que o nome em questão, deixando de se referir exclusivamente a uma figura feminina, reveste-se de condição incerta: como desconsiderar que o poeta, conhecedor desse recurso da tradição alexandrina e desejoso de extrair efeitos de sentido da potencial ambigüidade dele proveniente desde a fase de composição das elegias, pode ter escrito poemas cuja estruturação permitisse a leitura na chave amorosa ou metalingüística?

Kennedy, atendo-se a essa possibilidade e embasando-se no fato de que os poetas latinos com freqüência se referiram à composição dos próprios trabalhos como se descrevessem itinerários por “arvoredos e lugares ínvios”,⁶¹ interpreta certa menção properciana ao ato de *scribere* (escrever/ arranhar) o nome de Cíntia na cortiça duma árvore situada em pleno mundo natural como tratamento ambíguo de temas pelo autor. Por um lado, configura-se a descrição da cena de “desabafo” do apaixonado que se isola em meio agreste para “extravasar a própria emoção”, comunicando-se sem pejo com árvores e rochas; por outro, há a familiaridade da situação do vaguear solitário dos poetas por lugares ermos (metaforicamente associável ao ato de compor) e a dubiedade de sentido da expressão *scribitur* (...) *Cynthia*: “Cíntia”, afinal, será *escrita* (livro de poemas) ou terá seu nome *arranhado* na cortiça por um apaixonado obcecado (mulher elegíaca)?

⁵⁹ Cf. Greene, op. cit., p. 57.

⁶⁰ Cf. Conte, op. cit., 1994 b, p. 333.

⁶¹ Cf. Kennedy, op. cit., p. 50-51.

Desse modo, nota-se que nem sempre há garantias de que Propércio, ao referir-se a “Cíntia”, trate da amante. Ocorre que se produz como que uma fissura na imagem de Cíntia como realidade inteiriça, sempre identificável com uma personagem que muitos pretendem verídica: então é possível que ela se trate, ao menos eventualmente, de um mero desencadeador de trocadilho, utilizada pelo poeta antes como via de favorecimento de um gracioso artifício semântico do que como indicador de nexos entre mundo elegíaco e realidade biográfica/ social?

Para Paul Veyne, defensor ferrenho da literariedade elegíaca, no sentido de que os traços constitutivos do gênero seriam essencialmente recursos artísticos, a possibilidade de leitura metalingüística do nome de Cíntia⁶² constitui-se num dos muitos indícios de que os textos vinculados a essa categoria compositiva se configuram como uma espécie de sofisticado jogo de construção de sentidos, sem lugar para a mera expressão de realidades vividas.

O uso do mito na produção de Propércio foi apontado por Veyne como um dos mais significativos indicadores da condição da elegia como artifício, não desprovido de humor ou mesmo ironia. Já de início, coloca-se a dificuldade de conciliar a expressão de uma suposta emotividade com o uso tão abundante do mito num poeta como Propércio: o crítico, então, registra seu estranhamento a respeito do choque representado pela convivência nos poemas de “calor” passional com a referência fria e erudita às fábulas míticas.⁶³

Fundamentalmente, Veyne demonstra o papel do mito entre os antigos como elemento de atribuição de literariedade aos textos, já que sua capacidade de nobilitação do discurso, devida a fatores como a poesia dos nomes próprios (dos deuses, heróis, lugares...)

⁶² Veyne (*L'élégie érotique romain. L'amour, la poésie et l'occident*. Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 55) menciona ainda que a elegia como III, 25, em que Propércio repreende Cíntia e ameaça “largá-la”, segue-se um livro em que, de fato, praticamente não se fala mais dela... Neste caso, bem se vê, teríamos algo como o uso do nome de Cíntia em referência ao assunto poético, ao invés de a uma mulher real. Similarmente, uma autora como Ellen Greene destacou em Ovídio (que na elegia inicial dos *Amores* é forçado por Cupido a escrever poesia amorosa sem sequer ter ainda a quem amar) o revelador tratamento da *puella* como simples tema de poesia (Greene, op. cit., p. 71-72): *Ovid's “amator” finds a “puella” to suit the requirements of his new meter – “materia conueniente modis”. The narrator claims to lack the “materia” requisite for his new poetic practice. This assertion of ineptitude on the speaker's part calls attention to the emotional vacuousness of the male lover who does not care for any particular “puella” but only for the way in which she may be used as literary “materia”. The “amator's” reference to his empty heart (line 26) is a reminder not so much of how art precedes emotion but of how emotion is a matter of artifice for him.*

⁶³ Veyne (op. cit., 1983, p. 13) observou a respeito de certo trecho de uso mítico em Propércio II, 28: *On juge si c'est là le langage d'un homme épris.*

e ao próprio fato de que o que nele se insere é como que envolvido por uma aura de forte onirismo, acabou por torná-lo algo diretamente associado à dicção poética.⁶⁴ A esse respeito, é bem conhecida a especial preferência dos poetas alexandrinos pela expressão mítica, não apenas freqüentemente utilizada mas ainda levada a extremos de erudição e refinamento.⁶⁵

Assim, Veyne⁶⁶ associa a profusão de emprego mítico em Propércio ao prazer erudito de citar, aludir, catalogar e ainda, dado certo pacto tácito existente entre autores e público no período augustano, à destinação de sua obra poética à fruição dos cultos.⁶⁷ Propércio, em outras palavras, indica pelo amplo uso mítico que faz poesia, compreendida como objeto de elaboração e fruição estética, e, especialmente, na adoção de uma atitude similar à dos alexandrinos no tocante à interação entre obra e leitores, que pratica literatura culta.

Dando prosseguimento a seu raciocínio, Veyne observa que um uso como a associação de Cíntia ao mito de Atalanta confere nobilitação à dicção de Propércio⁶⁸, pelos motivos comentados acima. Ocorre, porém, que o crítico não restringe a função do emprego mítico em Propércio à busca do alcance de tal dignificação, mas encontra ainda intenções francamente parodísticas na recorrência à mitologia (da forma como conduzida pelo autor). Explica-se: para Veyne, o uso mítico encontrável na elegia corresponde ao modo de emprego referencial (ou ocasional)⁶⁹: não se trata de alimentar o fazer poético, em essência, com as fábulas mitológicas, a exemplo do que ocorre tipicamente com produções do tipo da tragédia grega e da épica. Os poemas elegíacos, cujos núcleos temáticos, como explicamos, encontram-se identificados com o tratamento de situações amorosas apresentadas como

⁶⁴ Cf. Veyne, op. cit., 1983, p. 130-133.

⁶⁵ Em comentário ao uso do mito nos hinos calimaquianos, Legrand (Legrand, M. Ph.-E. *La poésie alexandrine*. Paris, Payot, 1924, p. 47) observou: *Ce qui frappe d'abord à la lecture des Hymnes c'est l'étalage d'érudition mythologique. Le poète se comporte à l'égard des personnages divins qu'il célèbre comme un biographe attentif, minutieux; il prétend donner du vrai sur les événements de leur vie, sur leur costume et leurs armes, sur leurs attributs et leurs fonctions, sur leur entourage et leurs ennemis; il précise, à propos de chaque détail, la topographie, la chronologie; il dispute les versions contradictoires.*

⁶⁶ Cf. Veyne, op. cit., 1983, p. 137-139.

⁶⁷ Cf. comentário de Legrand a respeito da crescente especialização do público entre os helenísticos (op. cit., p. 22-23) – *Mais ils sont révélateurs d'une chose de grande importance: la tendance des littérateurs alexandrins à s'occuper sans cesse les uns des autres, et à considérer leur société comme une sorte de monde à part.*

⁶⁸ Cf. Veyne, op. cit., 1983, p. 39.

⁶⁹ *Idem et ibidem*, p. 140.

“exclusivas”, apenas admitem a intromissão do mito no universo representacional por eles definido à maneira de algo que se agregasse a um fundo diverso.

Em se tratando dessa forma de agregação mítica à poesia de Propércio, Veyne, indagando-se a respeito das maneiras de obtenção de comicidade por seu intermédio, chega à conclusão de que existem dois modos básicos de alcançá-la:⁷⁰ tratar-se-ia a) de evocar paralelos míticos grandiosos a propósito de ninharias ou b) de dar a entender que os exemplos míticos (compreendidos enquanto marcas de linguagem autorial, isto é, distintivos da fala dos poetas em contraste com discursos provenientes de outras instâncias) são utilizados pelo apaixonado e não por Propércio como autor;⁷¹ nesse último caso, ter-se-ia a usurpação de um importante atributo autorial por um mero homem apaixonado.

Assim, a freqüente presença do mito em Propércio em conformidade com esses usos afins à banalização indicaria, para o crítico, que o poeta não trata a sério as situações em que se dá sua intervenção. Suas colocações nesse sentido parecem-nos muito pertinentes: basta imaginar uma situação em que Propércio, sofrendo por se ver “maltratado” pela *puella*, equiparasse seus meros desconfortos (ciúmes, exposição ao frio e à chuva, necessidade de presentear...) a provas duríssimas enfrentadas por heróis da mitologia.⁷²

⁷⁰ Cf. Veyne, op. cit., 1983, p. 140.

⁷¹ O que possibilita a Veyne a elaboração desse último ponto é uma espécie de cisão por ele encontrada na voz elegíaca entre a fala do apaixonado como personagem da situação de envolvimento amoroso e certa fala identificável com intromissões diretas do autor na enunciação (cf. Veyne, op. cit., p. 105). Poder-se-ia apontar como exemplo da “emersão” do autor na elegia certa situação em que Tibulo, adorador de uma mulher adúltera, adquire colorações repulsivas. Para Veyne, a recaída da sordidez sobre o apaixonado foi o resultado, neste caso, do fato de que o autor (nos termos do crítico, *éditeur*), tenha falado demais, revelando a condição de Délia e, conseqüentemente, permitindo-nos olhar com estranheza para o apaixonado; para que o apaixonado falasse exclusivamente com voz própria, seria preciso, observa, que ele a) considerasse a situação de Délia normal (na elegia, amar mulheres inconstantes é comum) ou b) que se opusesse de frente à ideologia dominante, combatendo de algum modo a idéia de adorar uma adúltera como baixeza. Da maneira como se procede, gera-se contradição, de modo que a voz elegíaca emitida no poema, ao proclamar seu amor, mas sem se desvencilhar de todo das idéias comuns, acaba por desorientar o leitor a respeito do que pensar sobre a libertinagem a partir dos pontos de vista por ela manifestos (enfim, justificável ou não?).

⁷² Na elegia I, 14, ocorre que, ao invés do padecimento, Propércio experimenta a alegria por ter vencido a resistência de Cíntia. Os exemplos míticos elencados para dar a dimensão de sua alegria, porém, parecem-nos estranhamente fora de proporções: que dizer da comparação da alegria inimaginável de um Ulisses, exilado por vinte anos em meio a perigos sem fim antes de poder tocar o solo pátrio, com a euforia de um amante que se vê temporariamente valorizado por uma mulher? Cf. os versos seguintes (edição citada das elegias, poema I, 14, 1-9, p. 78-79): *Non ita Dardanio gausus Atrida triumpho est, / Cum caderent magnae Laomedontis opes; / Nec sic errore exacto laetatus Ulysses, / Cum tetigit carae litora Dulichiae; / Nec sic Electra, saluum cum adspexit Orestem, / Cuius falsa tenens fleuerat ossa soror; / Nec sic incolumen Minois Thesea uidit, / Daedalum lino cum duce rexit iter; / Quanta ego praeterita collegi gaudia nocte. / Immortalis ero, si altera talis erit – O Atrida não se alegrou tanto com o triunfo dardânio quando derrocou a grande opulência de Laomedonte; Ulisses não se regozijou tanto com o final dos volteios quando tocou as praias da amada*

Tem-se, aqui, efeito de humor semelhante ao que descrevemos ao comentar a inadequação efetiva da milícia amorosa aos parâmetros da vida soldadesca real: afinal, é evidente que as setas de cupido, por mais feridas que possam produzir, não causam, ao menos de imediato, danos tão fatais quanto as armas cortantes de um inimigo em campo de batalha.

Quanto ao esboço da figura feminina nas elegias, Veyne não se propõe a determinar com precisão equivalentes particulares (indivíduos) ou sociais (classes) para ela no mundo real,⁷³ externo ao jogo poético, limitando-se a destacar a necessidade de que essa mulher corresponda a uma “irregular”, a alguém com quem, por sua libertinagem, um homem em sã consciência jamais poderia pensar em casar-se. Essa necessidade se explica em razão da idéia de escravidão, fundamental à constituição do universo elegíaco: para a mentalidade romana, comenta,⁷⁴ o único modo de criação de uma situação de sofrimento amoroso realmente insolúvel corresponderia à representação da paixão avassaladora de um homem de bom nascimento por uma devassa. De fato, já que o casamento com uma mulher de tais hábitos seria impensável, o apaixonado deveria permanecer vinculado a ela enquanto durasse o amor, em situação de infelicidade e degradação moral.

A leitura de Veyne, pelo que se nota, propõe essencialmente a busca da compreensão da elegia com base em suas leis constitutivas de gênero (lugares-comuns, situações e personagens típicas, modo de emprego do mito...), o que vale dizer, ocupando-

Dulíquia, nem Eletra tanto quando viu Orestes salvo: segurando os falsos ossos do irmão, ela chorara; a Minóide não viu Teseu incólume com tanta alegria ao guiar o caminho dedáleo com um fio condutor quanta foi minha felicidade na noite passada: mais uma dessas e serei imortal.

⁷³ Para Veyne (cf. op. cit., 1983, p. 78-96), a definição da categoria social das mulheres elegíacas pelos poetas é bastante ambígua. Considerando-se, porém, a necessidade de que a mulher seja uma “irregular”, isto é, alguém de costumes muito permissivos, e a elegância dos ambientes em que parecem passar-se muitas das situações descritas (frequentes banquetes, produção e consumo literário, posse de criados e propriedades, gosto pelo luxo...), é provável, conjectura, que se trate de pessoas de bom nascimento, todavia envolvidas nos meios mundanos da capital. Mulheres jovens da categoria das viúvas ou órfãs sem tutor (livres usuárias dos próprios bens) poderiam desempenhar papéis muito semelhantes ao que se encontra na produção elegíaca caso desejassem gozar da liberdade além dos limites usuais; eventualmente, o mesmo poderia ocorrer em se tratando de libertas enriquecidas. O crítico, porém, considera menos provável que se trate de meras cortesãs ou prostitutas porque, em geral, espera-se que o dinheiro possa comprar seus favores sem necessidade do derramamento de tantas lágrimas por um homem que delas se enamorasse. Nessa última hipótese, como explicar os frequentes episódios de recusa por parte das *puellae*?

⁷⁴ *Idem et ibidem*, p. 98: *Les poètes payens n'avaient pas la ressource d'adorer en vain une dame mariée, car personne n'y aurait cru. L'adultère n'était pas le péché et les flammes de l'enfer ne l'éclairaient pas; c'était tout au plus une faute contre l'ordre bourgeois, ou plutôt civique. Un amour impossible pour la femme d'autrui n'aurait pas été beaucoup plus poétique que la cupidité pour le bien d'autrui; en outre, le lecteur païen n'aurait pu s'empêcher de penser que le chat ne résisterait pas longtemps à la tentation de croquer*

se do que se pode verificar em termos de funcionamento de texto. Em relação a Boucher e Williams, ainda preocupados, como explicamos acima, em fundamentar a centelha geradora da poesia elegíaca no plano do vivido, de modo que as figurações literárias, embora reconhecidamente sujeitas a convencionalismos, mantêm-se ao menos como imagem parcial de uma suposta realidade concreta, o redirecionamento dado às questões por Veyne implica uma mudança substancial, pois se trata, aqui, de compreender os textos em sua dimensão de construtos condicionados pelas opções e afiliações artísticas dos poetas. Eis o motivo pelo qual, propondo a separação entre sociologia e semiótica⁷⁵ (com o sentido do estudo de um sistema de significação regido por leis autônomas), o crítico opta pela última disciplina como único instrumental de análise válido no caso da elegia.⁷⁶

Por fim, é importante ressaltar que em sua visão a elegia se configura como artefato ambíguo, já que, se o emprego de recursos como o humor e a frieza da erudição mítica de certo modo desmentem o *furor* passional dos amantes, à maneira de uma piscadela furtiva para o leitor atento, precavendo-o contra as seduições da ficção poética, há, evidentemente, a presença de elementos afins ao que seria a mímese coerente de uma situação de envolvimento amoroso sério. No caso de Propércio, a própria obsessão inicial por Cíntia e o gradativo “esfriamento” de uma relação descrita como muito desgastante para o apaixonado parecem corresponder ao curso normal de um amor difícil.

III c) Tibulo:

Diante da tempestuosidade do mundo properciano, a poesia de Tibulo apresenta-se em muitos sentidos como uma produção dotada de características próprias. É bem verdade que, ainda aqui, permanece o núcleo temático básico da sujeição do apaixonado às

l'oiseau qu'il guettait dans sa cage dorée; il aurait trouvé ridicule la poésie des troubadours. À Rome, le seul moyen de souffrir poétiquement en amour était d'aimer une femme indigne qu'on l'épouse.

⁷⁵ Cf. Veyne, op. cit., 1983, p. 97-113.

⁷⁶ Um clássico exemplo da inadequação dos critérios sociológicos para interpretar a elegia diz respeito à dificuldade de determinação precisa da classe social da amante descrita nessa produção poética através do conhecimento histórico da condição feminina na Roma augustana: para Veyne, tudo o que se pode afirmar com certeza sobre ela é que se trata, em sua terminologia, de uma “irregular” (cf. Veyne, op. cit., 1983, p. 78-96). Ora, a condição de irregularidade da mulher elegíaca corresponde, por sua vez, a uma lei do gênero, pois o apaixonado deve, por força, escravizar-se a alguém assim (cf. Veyne, op. cit., 1983, p. 97 ss.). Portanto, tudo o que se pode (e importa) saber sobre a amante é oferecido pela compreensão da maquinaria interna ao gênero elegíaco.

inclemências das *puellae* e, caso atípico em se tratando da produção elegíaca, de um *puer* identificado como “Márato”. Ocorre, todavia, que se depreende do modo de abordagem temática e da própria condução textual realizados pelo poeta impressão de maior intimismo⁷⁷ e controle, como que provenientes de um modo de sentir alheio a grandes expansões melodramáticas.

Em grande parte, essa impressão se deve ao gosto do poeta pela expressão do onirismo através da recorrência a um mundo campestre apresentado como refúgio e ambiente de possível realização de seus anseios em relação à vida pessoal e amorosa. Curiosamente, o poeta substitui a pronunciada preferência de Propércio pela evasão no mito⁷⁸ por uma espécie de sonho de vida simples, afastada dos *negotia* urbanos e absorvida pela dedicação ao amor e a atividades associadas à placidez do modo de existência dos rústicos.⁷⁹

Um aspecto fundamental da prática poética de Tibulo relaciona-se à existência de certos nexos entre os poemas do ciclo de Délia e a produção em que se descreve a ligação com Nêmesis.⁸⁰ Como se sabe, o “romance” com a primeira mulher restringe-se ao

⁷⁷ Cf. Bright, David. *Haec mihi fingebam. Tibullus and his world*. Leiden, E. J. Brill, 1978, p. 2: (...) *he prefers to keep his poetic world more personal and less influenced by external types*.

⁷⁸ Na elegia I, 1, o autor, vitimado pela dureza de Cíntia, conforma-se evocando o mito de Milanião e Atalanta, em que, como se sabe, a indisposição da moça para o amor foi gradativamente abrandada pela extrema solicitude do apaixonado em servi-la, chegando mesmo a acompanhá-la como serviçal a penosas incursões de caça pelos montes. Ocorre, porém que a dureza de Cíntia não é das que se deixem aquebrantar definitivamente: como espectadores do romance entre a personagem e o eu-elegíaco, bem sabemos que tudo o que o *seruitium amoris* pode oferecer a quem o aceita são, no final das contas, esperanças vãs. Assim, ao evocar o mito, Propércio de certo modo busca refúgio num universo em que, diversamente do seu, por vezes há saída para as situações de impasse amoroso.

⁷⁹ Cf. comentário de George Shea à primeira elegia da coleção tibuliana (Shea, George. *Delia and Nemesis. The elegies of Albius Tibullus*. Introduction, translation and literary commentary. Lanham, New York, Oxford, University Press of America, 1998, p. 6): *The elegy's first structural principle lies in this contrast drawn between the poet himself, seen as an example of moderation and "the other man", seen as an example of extravagance. It begins with a direct statement of the situation of the "other man", who possesses gold and land but fear and anxiety as well. This statement is followed by a lengthy description of the poet's own rustic and pious life, both as it is in fact and as it is imagined by him. At the conclusion of this part of the poem the "other man" once again appears, first in the form of the poet's wealthier father and grandfathers and, further on, as anyone who is able to face the terrors of the stormy sea for the sake of profit. Nor is this second example of the "other man" left vague, for the poet soon reveals that he is in fact thinking of Messalla, his patron, a man who has successfully and properly, given his stature and his duties, risked the dangers of war for both glory and gain.*

⁸⁰ Bright (op. cit., p. 113-123) encontra certos paralelos entre, por um lado, a figura de Délia e Diana Nemorense (deusa nascida na ilha de Delos e, portanto, patronimicamente, vinculada ao epíteto “délia”) e, por outro, Nêmesis e a divindade homônima apresentada por Hesíodo na *Teogonia* como filha da Noite. De fato, parece haver certos pontos de contato entre os atributos da deusa (representada não só como caçadora, mas ainda como espécie de soberana campestre) e uma Délia mostrada por Tibulo, em momentos de idealização,

primeiro dos dois livros tibulianos, introduzindo-se a figura de Nêmesis apenas a partir do segundo; contrariamente ao que se dá com Nêmesis, de fato apresentada sob uma ótica bastante negativa, a figura de Délia é mais nuançada pela fala do poeta, de modo que, ao menos no início do livro em que surge, há esperanças de estabelecimento de uma relação bem sucedida com ela.

Bright demonstrou como Tibulo tende a vincular a figura de uma Délia amorosa a momentos de devaneio, em que se expressam seus desejos de realização afetiva numa dimensão aproximada do imaginário rústico⁸¹ ou do encontro com a morte⁸². Sintomaticamente, tais passagens da obra tibuliana, identificadas com os momentos em que o amante de fato parece acessível e próxima do apaixonado, constituem-se em experiências pouco concretas: Tibulo, poder-se-ia dizer, é mais bem sucedido no amor ao sonhar acordado do que em obter reais garantias de uma relação satisfatória no tocante à fidelidade e à docilidade da *puella*.

Em termos da realização amorosa concreta com Délia, ocorre que um dos momentos mais significativos do “romance” se vincula à situação descrita em I, 3, 9-22: nessa elegia, Tibulo, que se encontra acamado em Corfu como castigo por ter partido de Roma, a despeito de sua própria contrariedade e da contrariedade de Délia, para se juntar a uma

como alguém harmonicamente inserida na vida rural. Além disso, a deusa era considerada padroeira dos escravos fugitivos, que invocavam sua proteção e se diziam seus *cerui*: nesse caso, a analogia sonora do termo com *serui* e, conseqüentemente, com a noção de *seruitium amoris*, reforçaria os elos entre a figura divina e o amante. Bright observa que, apesar de ocorrer como que a degradação de sua imagem nos últimos poemas em que ela surge, Tibulo tende a idealizar a própria ligação com essa mulher; daí um outro e importante significado proveniente da relação com Diana: trata-se de vincular Délia com uma face mais luminosa da experiência amorosa, já que a deusa mencionada era fortemente associada à claridade da lua ou mesmo do sol. Quanto a Nêmesis, o “parentesco” entre sua negatividade de mulher fatal e as trevas (pois nasceu da Noite) é por si próprio evidente, sem necessidade de mais explicações. Para Bright, então, cria-se nas elegias de Tibulo uma certa polaridade pela representação dos relacionamentos amorosos como experiências inclinadas à positividade ou à negatividade, de modo que certos elementos constantes, funcionando à maneira de sinalizadores de diferença, ajudam a articular essas dimensões num todo identificado com as percepções de um só apaixonado (“Tibulo”) em momentos diversos.

⁸¹ Na elegia I, 5, 20-36, em que Tibulo conta os sonhos de vida futura que forjou para si no tempo da grave doença de Délia (aliás, salva por ele), esperando unir-se a ela caso houvesse uma cura, é importante ressaltar que esse futuro se identifica com uma existência retirada no campo. Nessa situação, Tibulo contaria poder confiar os afazeres do *fundus* aos cuidados da *puella* industriosa, responsável mesmo pela calorosa e singela acolhida a Mecenas em dia de visita.

⁸² Na elegia I, 1, 59-60, Tibulo imagina a própria morte como um momento de grande ternura com Délia. Cf. comentário de Bright (op. cit., p. 129): *She will stretch him out on the couch which she will set aflame, bestowing kisses along with her tears. This is the most explicit statement in the Delia poems of her passion: only in death, it seems, can Tibullus safely imagine to himself that Delia will show that consuming passion*

expedição militar no Oriente, liderada por Messala (então, por ter ofendido *Amor*, buscando trocar seus estandartes pelos de Marte), recorda a preocupação da amante em razão de sua viagem. Na ocasião, conta-nos, ela consultou os oráculos por três vezes; apesar de sua resposta positiva, indicando o retorno certo de Tibulo, um pressentimento ruim fazia com que Délia se mantivesse ansiosa em relação à viagem. Assim, o padecimento de Tibulo, doente e só em terra estrangeira, acabou por confirmar sua intuição.

Do ponto-de-vista da organização temporal desse texto, a proximidade do poeta da solicitude e do afeto de sua *puella* encontra-se encerrada no passado: entre esse momento de partilha de sentimentos e o estado em que ele se encontra ao expressar-se no poema, decorre algum lapso de tempo. Isso significa que a realidade da experiência passada não impede que se produza certo distanciamento em relação a uma época que não mais se identifica com o instante da fala do apaixonado: Délia, dito de outro modo, não está mais ao alcance de seus olhos e ouvidos, e chega a pairar a sombra da dúvida sobre a conservação de sua castidade.⁸³

Quanto aos meros devaneios a respeito de uma ligação bem sucedida com Délia, trata-se sobretudo da projeção de desejos permanentes do apaixonado num tempo futuro.⁸⁴ Posicionando-se a respeito da fragilidade inerente aos momentos de “sucesso” amoroso de Tibulo, Bright escreveu:⁸⁵

“Dois pássaros voando e nenhum nas mãos” é a regra do elegíaco.

Curiosamente, mesmo nos poemas em que há maior realismo, ou seja, ocorre a apresentação de Délia inserida na vida urbana de Roma, cedendo aos apelos do meio, verifica-se certa atenuação de sua face negativa. Em I, 2, em que aparentemente a *puella* se

which he would ask of her. The ageless metaphor of love as a kind of death has been reversed; for Tibullus death itself is an emblem of love's fulfillment.

⁸³ Cf. o texto da elegia I, 3, 83-84: *At tu casta precor maneat, sanctique pudoris/ adsideat custos sedula semper anus.* – Mas rogo que permaneças casta e sempre a velha diligente, defensora do venerável pudor, esteja junto de ti.

⁸⁴ Nos versos de número trinta e cinco e trinta e seis da elegia I, 5 de Tibulo, o poeta, diante do desvanecimento dos sonhos de transformar Délia em respeitável matrona rural, escreveu: *Haec mihi fingebam, quae nunc Eurusque Notusque/ iactat odoratos uota per Armenios.* – Sonhava para mim essas coisas que agora o Euro e o Noto dispersam pelos armênios perfumados.

⁸⁵ Cf. Bright, op. cit., p. 150; no original inglês, o ditado é este: *jam tomorrow and jam yesterday – but never jam today.*

encontra inacessível à união com Tibulo porque é casada e há vigilância sobre ela, revela-se apenas mais adiante, ao final do texto, que não o recebe porque *não quer*.⁸⁶ Em I, 5, em que Délia se mostra ingrata, já que, depois de curada pela solicitude de Tibulo, entrega-se a um outro, a culpa por sua conduta é imputada a uma alcoviteira.⁸⁷ Por fim, na sexta elegia do livro primeiro (derradeiro poema deste ciclo amoroso), surge uma imagem da *puella* mais distanciada das idealizações prévias, já que, de modo bipartido, Délia ora se apresenta como alguém que trai o marido e o próprio Tibulo com um terceiro ora como, novamente, uma moça guardada por uma mãe/*lena*.⁸⁸ Mesmo nessas circunstâncias críticas, porém, Tibulo parece indicar, pelas palavras do dístico final, que ainda resta alguma esperança de retomada do sonho de vida em comum com a *puella*.⁸⁹

⁸⁶ Cf. Bright, op. cit., p. 135.

⁸⁷ Para Bright, a submissão de Délia aos poderes da *lena* constitui um dos pontos da elegia citada em que a amante é vinculada a elementos servis; o segundo deles corresponderia à cena imaginada por Tibulo com respeito à recepção de Messala pela *puella* no *fundus*, já que, nesse contexto, configurar-se-ia algo do tipo da humilde adoração de um deus (Messala) por seu fiel (cf. Bright, op. cit., p. 159).

⁸⁸ Na parte inicial da elegia mencionada, o tom da fala de Tibulo ao marido não pode ser compreendido como diverso do irônico, pois se chegara ao extremo de recomendar a esse último que entregasse Délia ao poeta para que “tomasse conta” dela. A “justificativa” desse disparate seria que Tibulo, mais eficiente como vigilante do que o marido, impediria a traição de Délia com o terceiro homem com quem se envolvera; assim, ela permaneceria “fiel”, ou seja, partilhada pelo marido e por ele próprio, não seria de mais ninguém (cf. Bright, op. cit., p. 171-173). Ora, a adoção do tom irônico do início do poema pode muito plausivelmente ser transferida para seu final, em que Tibulo fala “respeitosamente” à “mãe” de Délia (*aurea anus*) e recomenda que guarde a castidade da filha: nesse caso, ter-se-ia aqui não uma mãe, mas uma alcoviteira desonesta. Bright (cf. Bright, op. cit., p. 175) explica que a palavra *aurum* e seus correlatos têm significados pejorativos para o poeta em todos os contextos diversos deste; interpretar a expressão *aurea anus* como elogiosa equivaleria a desconsiderar esse dado fundamental, levando-se em conta a opção de Tibulo pelo afastamento das preocupações com o ganho apresentada na primeira de suas elegias. A opção pela interpretação da “mãe” como *lena* e, conseqüentemente, de Délia como mulher prostituída tutelada pela mesma, porém, exigiria um acerto interpretativo final: como consiliar a imagem de uma prostituta submetida a essas circunstâncias com a de uma esposa de marido permissivo? Bright (op. cit., p. 167), citando Gaisser, opta por considerar o modo construtivo dessa elegia como paratático, ou seja, formado por sobreposição de imagens que não necessariamente se relacionam de modo lógico. Um crítico como Putnam (cf. Putnam, op. cit., p. 115) também se inclina à interpretação da mãe como espécie de alcoviteira, referindo ainda a condição de Délia como *libertina* (liberta), pois se diz que não usava a *stola*, veste tradicional das matronas romanas. Assim, conjecturamos, a idéia de uma liberta (mulher associada entre os antigos a grande liberdade sexual) que fosse induzida a prostituir-se pela mãe (Tibulo nos conta que a *anus* o favoreceu no passado) não nos parece impossível. Sob essa perspectiva, não haveria necessidade de atribuir ao poeta intenções de menção encoberta (meramente irônica) a uma alcoviteira que nenhum grau de parentesco tivesse com Délia, e dizer “mãe” equivaleria a dizer “mãe e castina”. Ocorre, porém, que a menção ao marido no início dificulta compreender as duas imagens de Délia esboçadas no poema como correspondentes a uma só realidade coesa, pelo que, em qualquer caso de opção pela leitura maliciosa das intenções da “mãe”, seria melhor optar, ao modo de Bright/Gaisser por atribuir a Délia uma imagem definitivamente bipartida. Um crítico como Shea (cf. Shea, op. cit., p. 57), por sua vez, interpreta literalmente o significado da palavra “mãe” no texto tibuliano, limitando-se a dizer que se trata de uma mãe particularmente dada a intrigas.

⁸⁹ Bright interpreta esse último movimento como indício da forte associação de Délia com a esperança para o poeta (cf. Bright, op. cit., p. 182).

Haec aliis maledicta cadant; nos, Delia, amoris

*Exemplum cana simus uterque coma.*⁹⁰

O esboço da situação de envolvimento amoroso com Nêmesis, porém, não se faz de modo tão otimista: como dissemos acima, sua imagem tende decisivamente ao negativismo,⁹¹ sem lugar para a degradação gradual e imputável a outros (a *lena*) que definia o tipo de transformação (para pior) a que Délia se submetera. Em certo poema do ciclo de Nêmesis (II, 6, 43),⁹² Tibulo chega a culpar uma alcoviteira chamada *Phryne* pela conduta da amante, amaldiçoando-a violentamente por isso; ocorre, todavia, que a marcante caracterização de Nêmesis como mulher interesseira e cruel em outros poemas de série acaba por enfraquecer a validade dessa desculpa.

Desse modo, em II, 3 Nêmesis parte para a rica propriedade de um amante, por fim apresentado como liberto. Tibulo, desejoso de ao menos ver-lhe a face, logo se imagina disposto a trabalhar arduamente nas terras do rival, aproximando seu sofrimento, nessas circunstâncias, das penas do deus Apolo, outrora encarregado de afazeres tão rudes quanto a guarda dos rebanhos de Admeto, certo rei mitológico, por amor ao soberano. O serviço seria pesado (o sol o castiga e uma bolha se abre em sua pele macia),⁹³ além de inútil: Nêmesis, afinal, ama mais ao ouro que aos sacrifícios. O apaixonado, então, conformando-se por ora aos gostos da amante, cede a suas inclinações (pois se vê presenteando-a com luxo na cidade)⁹⁴ antes de novamente se voltar para a idéia de servi-la no campo como escravo.⁹⁵

A julgar pelo direcionamento final dado à elegia (de todo coincidente com a situação primeira de servidão e resignação ao sofrimento), o sonho tibuliano de uma vida rústica evocativa das doçuras da existência sob Saturno permanece irrealizável. Há uma

⁹⁰ Cf. Tibulo, I, 6, 85-86: *Que essas maldições recaiam sobre outros: nós, Délia, sejamos ambos um exemplo de amor até que se nos branqueiem os cabelos.*

⁹¹ A esse respeito, cf. a esclarecedora opinião de Bright: *There is nothing to suggest that Nemesis has any feelings for Tibullus at all;* (op. cit., p. 185) – *Nemesis is the very model of the ambitious prostitute, the Compleat Courtesan. Her actions are too thoroughly predictable for realism* (cf. op. cit., p. 186).

⁹² Cf. Tibulo, II, IV, 44: *Lena nocet nobis, ipsa puella bona est;* – *É a alcoviteira que nos prejudica: a moça, em si, é boa.*

⁹³ *Idem et ibidem*, p. 95 (II, 3, v. 9-10).

⁹⁴ *Idem et ibidem*, p. 97 (II, 3, v. 49-58).

⁹⁵ *Idem et ibidem*, p. 98 (II, 3, v. 79-80).

lacuna no texto entre uma passagem afim a esse ideal e a do retorno do apaixonado à perspectiva inicial (servidão), impedindo-nos de tomar conhecimento exato dos motivos que justificam o fracasso de tal tentativa de escapismo. Por outro lado, a disposição final de Tibulo em submeter-se como Apolo não parece, em absoluto, garantir o pleno sucesso de seu relacionamento com Nêmesis, pois, além da tendência dessa última à valorização da riqueza, dá-se que, no mito, os esforços do deus por amor do mortal resultaram inúteis. Seria exatamente o caso de nos perguntarmos, então, se o desdém da *puella* de fato compensa os esforços do apaixonado.

Shea⁹⁶ e Bright⁹⁷ observaram como, neste poema, importantes temas tibulianos parecem inteiramente degradados: os campos, associados no ciclo de Délia ao ambiente ideal de realização dos anseios amorosos, vinculam-se aqui a uma espécie de prisão de Nêmesis nos braços de outro. Em relação a Tibulo, a vida campestre chega a assumir ares de pesadelo, já que a posição em que ele se coloca para tentar conquistar a moça (em vão) eqüivale em todos os aspectos a uma escravidão física e psicológica.

Valores como a riqueza material e a vida rústica sofrem, portanto, alterações substanciais em comparação com o sentido atribuído a eles no ciclo anterior, ainda que evocados pelo poeta também neste contexto. Eis, portanto, um exemplo dos motivos pelos quais, em referência aos sentidos originais dos nomes de Délia e Nêmesis, um crítico como Bright buscou estabelecer uma relação geral de oposição/ polaridade não apenas entre os atributos das divindades de que provêm, mas ainda entre os “romances” em que se insere cada uma das heroínas.

No tocante ao “relacionamento” de Tibulo com Márato, há que se referir, além da já mencionada atipicidade de abordagem do homoerotismo na elegia, certo alheamento do apaixonado em relação a uma paixão de fato absorvente. Ocorre, com efeito, que dois dos

⁹⁶ Cf. George Shea: op. cit., p. 113-114: *The beloved, who characteriscally has been in the city while the poet is on his farm, is now on a farm while he remains in the city. The poet, a Roman citizen of means, contemplates working as a farmhand on the vast estate of a man who was once a slave. Apollo, a god, is recalled as having demeaned himself by slaving on the farm of his beloved, a motif which is developed in a long and comic passage about the effects of this metamorphosis: the mooing of cows while he sings, the shock and dismay of his relatives at his unkempt appearance and the shutting down of the oracle shop at Delphi. Even the poet's sensibilities are turned upside-down, for at one point he contemplates using wealth himself to lure his love back to the city, and at another point he calls upon the gods to wither the crops of his rival, the very opposite of his customary prayers.*

⁹⁷ Cf. Bright, op. cit., p. 197.

três poemas em que se apresenta a personagem são fortemente centrados no tema do *magisterium amoris*. Assim, em I, 4, o deus Priapo recomenda, entre outros conselhos, que se use do *obsequium* como arma de conquista; em I, 8, em contrapartida, o próprio Tibulo se apresenta como espécie de *expert* em assuntos amorosos (também já amou) e fala a um *puer* posteriormente identificado com Márato e a uma mulher por quem o menino se apaixonou e que o rejeita. Nesse último caso, os conselhos do *magister* visam a favorecer o sucesso de Márato na conquista da amada, uma liberta chamada *Pholoe*, e também a abrandá-la em sua dureza. O último poema, por sua vez, trata da ruptura ou *discidium* entre o *puer* e Tibulo.

Em I, 4, observam os críticos, existe certa sobreposição entre o *magisterium* de Priapo e, ao final, a fala de Tibulo, que também nos diz ser um especialista nos amores pederásticos: a despeito da oposição da esposa de Títio, instruiu-o na matéria e ainda pode instruir outros amantes. Para Shea, que interpreta Priapo como espécie de máscara do poeta,⁹⁸ utilizada para fins de engenhoso retardamento da revelação final de que ele próprio ama sem sucesso um menino cruel (Márato), o tom do poema não pode ser compreendido como diverso do humorístico ou mesmo paródico em relação à poesia didática, já que a cuidadosa enumeração de preceitos oferecidas pelo deus/ Tibulo acaba por se revelar inútil na concretude das relações amorosas.⁹⁹

Quanto a I, 8, dá-se que o próprio interesse de Márato por *Pholoe* e a clara condição de Tibulo como *magister amoris* acabam por conferir certa “objetividade” ao poema, no sentido de que sua fala expressa sobretudo generalidades a respeito de uma situação amorosa típica, ou seja, da rejeição do apaixonado pela indiferença da/ -o amada/ -o.¹⁰⁰

⁹⁸ Um dos motivos mais convincentes para justificar essa sobreposição diz respeito ao fato de que “Priapo”, condenando a mercantilização do amor, defende a idéia de que os *pueri* deveriam amar os *poetas* e não os amantes ricos; como se sabe, o tema do oferecimento da imortalidade poética como prêmio aos amantes dóceis constitui-se em lugar-comum da galanteria elegiaca, facilmente encontrável mesmo nos autores diversos de Tibulo (cf. Tibulo I, 4): *Quem referent Musae, uiuet, dum robora tellus, dum caelum stellas, dum uehet amnis aquas. – O que as Musas repercutirem viverá até que houver carvalhos sobre a terra, estrelas no céu e correrem as águas nos rios.*

⁹⁹ Cf. Shea, op. cit., p. 39: *It is indeed comic and contains an excellent parody of didactic poetry, but more than that, it is a confession of self-doubt and an exercise in self mockery in which the poet reveals both his embarrassing unrequited passion and his failed attempt to disguise that passion behind a mask of professorial propriety.*

¹⁰⁰ Um crítico como Shea, porém (cf. Shea, op. cit., p. 68), demonstra que a situação de rejeição de Márato por *Pholoe* ecoa a situação passada de Tibulo como rejeitado por Délia ou pelo próprio *puer*, de modo que se poderia ler esta elegia como espécie de retomada dos romances do poeta. Segundo o ditado, “um dia da caça,

Aqui, tem-se, portanto, um modo enunciativo diverso da identificação plena com a voz passional em primeira pessoa, possibilitando ao *magister*, ao menos em parte, assistir ao que se descreve sem se envolver pessoalmente.

Em I, 9, Tibulo, profundamente ferido pela prostituição de Márato com um rival velho, rico e desagradável, decide libertar-se de jugo tão opressor, cessando de celebrar de bom grado os atrativos do *puer* (v. 47-50) e, por fim, desejando ofertar uma palma votiva a Vênus em favor de seu restabelecimento completo da paixão (v. 81-84). Que significa arrepender-se tão amargamente de ter cantado Márato, personagem mais do que previsível, senão desistir de compor poesia pederástica? Os que se atêm (se ainda os há) à preponderância do elemento autobiográfico na poesia elegíaca deveriam considerar fatores do tipo da desapareição completa da temática homoerótica da produção tibuliana posterior a I, 9 ou mesmo, como comentamos acima, o perceptível rareamento da figura de Cíntia nos poemas que se seguem ao momento do *discidium* entre ela e Propércio (poema III, 24). Parece-nos evidente que nesses casos os poetas como que jogam com níveis de realidade diversos, já que, dizer que se desiste de amar/ celebrar uma personagem equívale, então, a nada menos do que ao redirecionamento de seu engenho poético para empresas diversas.

É bem verdade que, como observa Shea,¹⁰¹ a profunda irritação com a perfídia do *puer* permite ao apaixonado extravasar seus sentimentos a respeito de uma situação que o envolve pessoalmente, de modo que se recuperam aqui mesmo a voz em primeira pessoa e a impetuosidade ausente das duas outras elegias do ciclo. O tema do *discidium*, porém, com suas implicações de abandono da “relação”, e a transformação de Márato em *tema elegíaco*, de modo análogo ao que se dá com as amantes de Propércio e Ovídio, favorecem a

outro do caçador”, ou seja, os que se negaram com crueldade no passado a quem os amou (como Márato ou, pressentimos, *Pholoe*) experimentarão eles mesmos a rejeição de outros num futuro indeterminado. Então, dirigindo-se a *Pholoe*, o poeta lembra-a da inexorabilidade da chegada da velhice/ decadência física para todos e da ira divina para com os que desdenham o amor alheio: tais são seus argumentos em favor do *puer*. Em combinação, esses dois preceitos erotodidáticos enquadram-se no que Cairns (Cairns, Francis. *Generic composition in Greek and Roman poetry*. Edinburgh, University Press, 1972, p. 85-86) definiu como o “gênero” da “profecia ameaçadora”, relacionando-se às “ameaças” a um amado indiferente em relação às incertezas do futuro para ele próprio; espera-se, assim, talvez demovê-lo de sua dureza. Finalmente, no movimento de argumentação de Tibulo em favor de Márato, embora identificado com a fala “objetiva” do *magister*, manifesta-se certo grau de interesse do poeta pelo menino: em caso contrário, por que ele se proporia a ajudá-lo a ganhar o coração da mulher?

¹⁰¹ Cf. Shea, op. cit., p. 81: *As we are told of the principals in this lyric drama the elegy becomes more personal. The poet turns to the past and recalls his own infatuation with Marathus and their promises to one*

construção da imagem do *love affair* descrito como algo de que o distanciamento (afetivo ou poético) é possível.

No que se refere à abordagem do civismo por Tibulo, parece-nos bastante peculiar ao temperamento poético do autor que nos dois únicos poemas de toda a coletânea (I, 7 e II, 5) em que há concentração em temas afins a essa esfera ocorra o entrelaçamento de personagens proximamente ligadas a ele em meio aos demais elementos, de modo que não parece haver de fato grande despersonalização da voz elegíaca por sua dissolução em algo identificável apenas com a voz da coletividade.

Com efeito, em I, 7, em que, a propósito da celebração do aniversário e do triunfo de Messala Corvino, abordam-se temas como as campanhas militares desse emissário de Augusto nas Gálias e a construção da estrada entre Tusculano e Alba-Longa por sua iniciativa, temas caros ao poder estatal são desenvolvidos. No primeiro caso, Messala personifica o sucesso militar de Roma sobre vastas regiões do mundo conhecido para os antigos; no tocante ao feito de engenharia civil, trata-se, como se sabe, de um ponto importante para a política expansionista e integradora do Estado romano, por razões óbvias interessado em facilitar o acesso físico às diversas partes de seu território em expansão.¹⁰² No entanto, o fato de que a presença de Messala se imponha do início ao fim do poema (afinal, o autor de feitos tão significativos é ele próprio) e de que o tom celebrativo se refira diretamente a sua pessoa faz com que a elegia em questão se torne algo diverso de um texto de todo absorvido por propósitos cívicos: Tibulo, parece-nos, celebra-os de modo indireto, colocando em primeiro plano a imagem do patrono.

O poema II, 5 novamente trata de temas nacionais, em entrelaçamento com a ocasião da eleição de Messalino, o filho de Messala, para um importante cargo de sacerdócio em Roma.¹⁰³ Como o cargo se vincula à interpretação dos Livros Sibilinos, a cena da consagração de Messalino passa-se no templo de Apolo, em Roma, em que eram

another. Here too the same images and themes recur: the theme of deception, of the selling of insubstantial beauty for insubstantial wealth.

¹⁰² Cf. Putnam, op. cit., p. 125: *At the end of the civil wars Augustus undertook a program of road repairs and apportioned to himself and his generals various stretches which they were to renew with monies accumulated from the spoils of their campaigns. Messalla was assigned part of the "Via Latina" which leaves Rome by the "Porta Capena" in a southeasterly direction, and passes over the Alban hills between Tusculum and Alba Longa. Thence it continues paralleling the "Via Appia" inland which it joins finally at Beneventum.*

¹⁰³ Segundo Shea (op. cit., p. 125), trata-se do sacerdócio dos *quindecimviri sacris faciundis*, reservado a apenas quinze membros das mais distintas famílias de Roma.

cuidadosamente mantidos. Tibulo, enquanto assiste à cerimônia e divaga a respeito do passado e do futuro dos romanos (decerto influenciado pelo local e pela ocasião, já que os livros mencionados continham o que se julgavam ser as profecias da Sibila, sacerdotisa de Apolo dotada do dom da predição), evoca imaginariamente várias personagens e outros elementos históricos: Enéias, Rômulo e Remo, o sítio geográfico do Lácio primitivo, as guerras civis... Por fim, o poema acaba como se iniciou, com uma prece a Apolo pelo sucesso de Messalino como sacerdote ou homem público.

Nesse caso, nota-se certa “intimização” do poema não apenas pelo óbvio uso da situação particularmente descrita (eleição de Messalino) como desencadeador de reflexões a respeito de temas cívicos fundamentais ao ideário augustano,¹⁰⁴ mas ainda por algo como a total omissão da figura do *princeps*; ao término da elegia, aliás, o triunfo mencionado coincide com a vitória futura do jovem sacerdote, sem nenhum voto específico pelo sucesso do soberano. Desprezar a importância desse dado, dizendo que tal desfecho seria mais do que previsível em se tratando de uma elegia consagrada ao louvor circunstancial de Messalino, significa ignorar a copiosidade das referências históricas feitas ao longo de toda a parte intermediária do poema: ao invés disso, poder-se-ia afirmar que a opção pelo “apagamento” final do nome de Augusto contribui para não ofuscar o brilho da casa senhorial celebrada, a que Tibulo se ligava por laços de íntima amizade.

Por fim, como último tópico a respeito do poeta, parece-nos fundamental apresentar brevemente certo recurso construtivo peculiarmente seu e descrito por Bright:¹⁰⁵ referimo-nos à “mitologização” da própria vida do apaixonado, espécie de funcionamento aparentado ao uso das narrativas míticas num autor como Propércio:

O uso normal do mito nas tradições poéticas antigas permitia aos poetas estabelecer distância por exemplos e comparações com tipos conhecidos. Tibulo usou esse

¹⁰⁴ Em comentário preciso a esse poema tibuliano, Max Ponchont, tradutor, prefaciador, comentador e estabelecido do texto citado das elegias de Tibulo observou (cf. edição citada das elegias, p. 105): *La pièce est d'ailleurs écrite sous l'influence de l'Enéide: le rappel des légendes qui rattachaient Rome à Troie, la glorification de la grandeur romaine, le contraste si poétique entre les humbles commencements et la prodigieuse expansion, c'étaient des idées fondamentales de l'Enéide. Tibule diffère de Virgile et par le ton moins épique et en ce qu'il ne parle pas de la famille des Jules comme descendant d'Enée et de Vénus: indépendant et sans ambition, indifférent à la faveur, il n'a pas jugé à propos de célébrer Auguste, à qui il ne semble pas avoir rien dû et de l'entourage de qui il ne faisait pas partie.*

¹⁰⁵ Cf. Bright, op. cit., p. 12-13.

método com parcimônia, não porque não tivesse necessidade do mito, mas porque empregou sua própria situação como ato mitológico central de sua poesia. Os recursos esboçados acima apartavam seu mundo poético do mundo real plausível da Roma contemporânea, a que Propércio e Ovídio enfaticamente pertenciam, e do mundo paralelo da mitologia, a que eles se comparavam. (...) A postura convencional do amante, de que ele é o primeiro a sofrer assim, é realçada pela ausência de comparações com os predecessores mais ilustres. Em situações nos poemas onde outro elegíaco ofereceria um paralelo de fundo mitológico, Tibulo pode remeter o leitor para uma passagem anterior dele próprio com um eco intencional ou uma repetição da situação.

Outros traços têm efeito similar. Quando Tibulo se volta para seus dias pregressos, para a geração de seu pai, ele o faz de modo a sugerir um longo lapso. (...)

Seus antepassados se esfumam no tipo do homem antigo e o tempo é tão condensado que se torna irreconhecível. Em consequência, o próprio Tibulo é diretamente associado com o estado lendário da existência do homem; ele se faz um exemplo pelo qual a simplicidade primitiva pode ser entendida.

Um dos traços mais característicos da produção elegíaca “canônica”, especialmente properciana, diz respeito ao uso abundante de formas de emprego mítico diversificadas. Em inventário desses recursos, Boucher¹⁰⁶ organizou os três modos fundamentais de sua realização sob as seguintes rubricas: a) antonomásia,¹⁰⁷ b) “resumo” de obras literárias de assunto mítico através de indicações sumárias e c) *exempla*, compreendidos como forma de aproximação da situação particular vivida pelo apaixonado de eventos fabulosos semelhantes, com efeito de contaminação da experiência “real” pela aura de encantamento da fábula. Ora, Bright, que o cita ao comentar a “mitologização” em Tibulo, menciona justamente a relativa independência do poeta perante esses usos consagrados, já que o primeiro deles sequer surge no contexto de sua obra, o segundo é empregado em apenas

¹⁰⁶ Cf. Boucher, op. cit., p. 242.

¹⁰⁷ Trata-se de empregos como o uso de “Marte” por “guerra” ou “combate”, de “Baco” ou “Lieu” pelo vinho, etc... Boucher, mais adiante (op. cit., p. 246), menciona ainda um recurso aparentado a esse, em que se empregam expressões compostas que remetem a eventos mitológicos ao invés de simplesmente utilizar um substantivo próprio ou comum: é o caso do uso de *moenia Amphioniae lyrae* ao invés de *Thebae* e de *Prometheis iugis* pelo Cáucaso.

duas ocasiões e o terceiro o mesmo número de vezes.¹⁰⁸ Também neste caso, então, nota-se uma espécie de “contenção” do poeta ao expressar-se, de modo que em sua obra se tende a privilegiar de modos diversos a tematização do círculo íntimo de seus companheiros e das idéias caras a seu imaginário.

III d) Os *Amores* de Ovídio:

Em relação à obra de Tibulo ou Propércio, que o precedem cronologicamente, a elegia ovidiana caracteriza-se por significativas inovações: neste caso, pode-se dizer, não mais se verifica a adesão convincente do poeta ao papel do apaixonado típico, de modo que se tivesse algo ao menos próximo do efeito de “sinceridade” passional. Ao invés disso, Ovídio conduz a composição da obra em vantagem dos funcionamentos de diálogo literário com os precedentes, indicando ao leitor por certos sinais que se devem interpretar os poemas como produtos da arte, sem reais intenções de mimetismo amoroso.

O primeiro poema do livro inicial dos *Amores*, claramente construído e disposto no arranjo da coletânea à maneira de uma peça programática, fornece-nos importantes elementos para a compreensão da postura geral do poeta em relação à tradição compositiva em que se insere. De início, parece muito curioso que Ovídio, ao contrário dos demais elegíacos, não só se diga capaz de compor poesia épica, mas ainda se tenha dedicado à tarefa antes que o incidente de sua “captura” por Cupido (que lhe rouba um pé métrico a todos os hexâmetros de número par, tornando-os pentâmetros de dísticos elegíacos) o transformasse em poeta semelhante a seus antecessores no gênero.¹⁰⁹ Desse momento em diante, ocorre que Ovídio já se encontra vinculado à condição de poeta elegíaco *sem sequer ter a quem amar*.¹¹⁰

Isso significa que Ovídio, antecipando à condição de apaixonado o estado de escritor de poesia amorosa, rompe com um elemento essencial à constituição do imaginário

¹⁰⁸ Cf. Bright, op. cit., p. 2-4.

¹⁰⁹ Cf. Labate, op. cit., p. 18: *Prima della poesia d'amore, prima del distico, non c'è vuoto, il silenzio: c'è già poesia, una poesia diversa. L'elegia amorosa ovidiana esordisce, per voluto paradossoso, con "l'incipit" del carme eroico, con le parole di colui che pareva aver soddisfatto l'aspettazione del poema epico-nazionale.*

¹¹⁰ Cf. os seguintes versos da elegia I, 1, 25-26 dos *Amores*, citados por Labate (op. cit., p. 18): *Me miserum! certas habuit puer ille sagittas:/ uror et in uacuo pectore regnat Amor.* – Ai de mim! Aquele menino acertou bem no alvo: abrase-me, e no peito vazio reina o Amor.

elegíaco típico: em Propércio e Tibulo, como comentamos acima, vida passiona e composição literária encontravam-se intimamente imbricadas. Nesses autores, a composição poética não só se constituía em parte do arsenal de sedução das *puellae/ puer* como ainda, contrapondo-se, ao lado da dedicação plena ao amor, a uma forma de vida publicamente empenhada, identificava-se com um modo existencial não de todo afinado com as demandas do meio social mais amplo em que se poderiam inserir os apaixonados. O que se observa num texto como o que comentamos presentemente, porém, indica-nos que a concepção ovidiana da composição de poesia amorosa favorece a distinção entre a experiência passiona e o ato de escrever elegias; conseqüentemente, cessa a impressão de absorção plena do poeta pelo amor ou por práticas relacionadas a ele de modo compulsório.

Em comentário à emancipação da elegia ovidiana das rígidas restrições do gênero,¹¹¹ Conte observou como, neste caso, os efeitos de ironia que se observam no tratamento dos temas típicos pelo poeta correspondem ao reflexo superficial do movimento de fuga do autor ao “fecho” genérico através da denúncia nos poemas de sua artificialidade construtiva.¹¹²

Na elegia típica, comenta o crítico, havia a forte adesão dos apaixonados/ poetas a um ponto-de-vista muito restrito, já que o poeta e o apaixonado eram um só e tudo o que deveriam cantar em primeiro plano correspondia idealmente ao amor:¹¹³ O universo assim constituído, porém, não surgia de uma suposta “neutralidade” representacional: tratava-se de uma visão de mundo artificial, fortemente condicionada pelas leis internas a um gênero em que se pretendia nada menos do que a redução da vida do amante à paixão e a seus

¹¹¹ Pois, como observamos acima, o amor elegíaco corresponde a uma escravidão: apesar de grandemente ferido e humilhado pela dureza da *puella*, o apaixonado não se liberta da situação de envolvimento amoroso, ao menos antes de muito sofrer. Além disso, uma vez que a natureza da poesia elegíaca se conforma ao sentimento de angústia, é forçoso que assim seja: um amor feliz e sereno não mais corresponderia a um amor elegíaco. Considerando a questão do ponto-de-vista dos mecanismos interpretativos da realidade e não apenas no nível temático, Conte escreveu (op. cit., 1994 a, p. 37-38): *There is an elegiac ideology that constructs and organizes the text. At the center of this ideological system is located the conception of the lover-poet as a slave – of his beloved, his passion, his incurable weakness, and ultimately his own poetry. If we agree, therefore, to call an ideology the reduction of the whole to a part, in the case of elegy out of the “totality” of life only the life of love remains feasible. The idea of “seruitium amoris” marks the borders of this part – borders that can not be crossed. Yet even though he is reduced to this restricted space, the poet of love does not feel poor. The rest of the world, from which he has excluded himself, can be recuperated as long as it is properly translated and relocated in the new system of meaning he has chosen to construct. Otherwise, he would be irrevocably sacrificing not only things, persons, values, and cultural models, but also (the lover is a poet) literary themes and subjects, expressive possibilities, ambitions for a different kind of poetry.*

¹¹² Cf. Conte, op. cit., 1994 a, p. 49.

desdobramentos diretos.

Proceder como Ovídio, então, corresponde a desnudar os funcionamentos mais íntimos do mecanismo literário em questão: ao deixar transparecer, por exemplo, no poema dos *Amores* comentado acima, que foi “convertido” à força ao ofício elegíaco por vontade de Cupido sem ter ainda um objeto afetivo a que se dedicar, o poeta informa ao leitor que, no interior do universo em que se insere desse momento em diante, a condição do poeta coincide com uma espécie de rendição apresentada em termos bélicos. Ocorre, porém que, por motivos óbvios, sua rendição não pode ser levada a sério: a submissão/ capitulação dos amantes usuais era *sempre* motivada pela paixão a alguém apresentado como irresistível;¹¹⁴ essa pessoa, usualmente uma mulher cruel, era transformada em centro de toda a vida do apaixonado: por seu amor, ele se sujeitava ao sofrimento e a degradações de todo tipo, por seu amor, compunha poesia ao modo elegíaco...

Ora, que significa render-se sem ter a quem amar senão indicar que a submissão do “apaixonado” e a própria paixão escravizante constituem traços essenciais (leis de gênero) à definição do imaginário poético em questão? A convencionalidade desses fatores chega a ser tão total, tão artificialmente imposta, que mesmo nos casos em que falta o desencadeador afetivo desse posicionamento se pode (e se *deve*) aderir a ele. Assim, o desacordo entre a indicação do poeta de que, subjugado, foi forçado a escrever elegias, e a estranheza das circunstâncias em que isso se dá permite ao leitor como que ter acesso aos “bastidores” do mundo elegíaco. Deve-se ainda atentar para o fato de que, muito sintomaticamente, sua submissão é descrita em termos da obrigatoriedade de afiliação a regras *poéticas* específicas, a exemplo do próprio uso do dístico elegíaco como metro a que se deverá ater daí em diante.

Através de sinais semelhantes a esse, ou seja, da exibição do código compositivo, Ovídio adquire o que Conte definiu em termos de alargamento de visão. O amor elegíaco, como se sabe, equivalia a uma cegueira, pois o apaixonado, muito embora sentisse os duros efeitos de viver a sua maneira, insistia em permanecer fiel a seus princípios e formas de interpretação da realidade amorosa. Não podia, por exemplo, olhar para a *puella*, mulher

¹¹³ Cf. Conte, op. cit., 1994 a, p. 41.

venal, com olhos “donjuanescos”, à maneira do que seria esperado de alguém que considerasse uma ligação amorosa como a sua como mero divertimento ocasional; tratava-a, ao invés disso (pelo menos enquanto durasse o relacionamento), como a mulher de sua vida, sua *domina* e razão de viver, morrer e compor poesia...

Não se deve necessariamente interpretar essa “cegueira” como incapacidade de percepção de que a *puella* tivesse defeitos: na elegia, os apaixonados falavam com frequência em sua dureza e perfídia, deixavam transparecer que traía e se vendia de bom grado a quem pagasse o melhor preço... Trata-se, antes, de interpretar a vivência amorosa exclusivamente ao modo elegíaco, considerando-a de fato escravizante e desmesurada, isto é, capaz de impor-se em todos os aspectos da vida do poeta/ amante. A esse respeito, já mencionamos que, para os amantes típicos do gênero poético tratado, o plano da experiência amorosa relacionava-se ao estabelecimento de um vínculo fortíssimo com a *puella* e, mesmo, assumia proporções iguais a sua própria vida.¹¹⁵

Em contraposição a essa atitude, Ovídio, que adere superficialmente ao modelo (também é “maltratado” pela amante e focaliza sua atenção na figura de Corina)¹¹⁶, faz entrever que tal forma de considerar o amor, além de subordinada a mecanismos literários de produção de sentido, não é a única possível. Com a grande perspicácia crítica que o caracteriza, Conte afirmou que, nesse movimento, sua poesia “busca olhar *para* a elegia ao invés de olhar *com* os olhos da elegia.”¹¹⁷ Essa possibilidade de olhar à distância, provém, como observamos, exatamente da fraquíssima “aderência” da máscara do amante à face do eu-elegíaco ovidiano.

¹¹⁴ Cf. o primeiro de todos os versos propercianos: *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis* – Cíntia, a primeira, capturou-me com seus olhozinhos para meu mal; aqui, bem se vê, quem o “captura” (o verbo latino empregado também se insere com grande facilidade em contextos bélicos) é a *puella*.

¹¹⁵ Cf. Conte, op. cit., 1994 a, p. 37: *The elegiac poet establishes his identity as diversity, asserts that he is enclosed within part of the world (let us call it love for now) which seems to him to be self-sufficient and to contain in microcosmos all that is necessary for a full life.*

¹¹⁶ A crítica tem em geral decidido pela interpretação de Corina como simples criação artística do poeta, sem vínculos necessários com alguma mulher real e particularizada [cf. Della Casa, A. *Donne degli elegiaci latini. Dalle elegie di Catullo, Tibullo, Ligdamo, Properzio, Ovídio*. Torino, Loescher Editore, 1981, p. 148-149: *Su di essa si è molto discusso per l'identificazione; mentre la maggior parte degli studiosi nega persino la sua esistenza reale, (cfr. Introduzione, p. XXX) altri arrivano a riconoscere in lei la prima moglie (Sara Lilja, p. 247, n. 3) o addirittura Giulia (Sidonio Apollinare, c. 23, 159). (...) Non è improbabile che, sotto il nome di Corinna, Ovídio nascondesse parecchie donne, conforme alla sua sensibilità; Ovídio “non tanto l'approfondimento di una esperienza sentimentale, dal quale erano nati i toni malinconici e le coloriture nostalgiche, quasi l'intimismo di Tibullo o il pathos agitato del letterato Properzio, quanto sviluppa... il sorriso, il gioco letterario, lo scherzo” (Mariotti).].*

Eis, na denúncia por vezes explícita do emprego do código poético, um importante diferencial da elegia ovidiana perante a produção dos antecessores: nesses, embora eventualmente houvesse lugar para a ironia na abordagem de temas passionais, não se tratava de algo que pudesse transformar tão a fundo a natureza dos textos. Por vezes, recursos como a referência erudita a mitos quaisquer ao longo de vários versos intercalados a trechos de *furor* passional contribuíam para afetar a credibilidade da emoção expressa pelos apaixonados, em vista da própria violência do contraste assim estabelecido entre o descontrole pleno e a frieza de quem conseguia se distanciar de imediato de um evento afetivo que lhe dizia respeito para... contar histórias.¹¹⁷ Também poderia ocorrer que, como em certo poema tibuliano comentado acima,¹¹⁸ a discordância entre a fala confiante do *magister amoris* a respeito de seu conhecimento das técnicas de conquista e sua condição final de amante infeliz (subjugado por Márato) indicasse ao leitor que se ridicularizava o *magisterium* e seu praticante.¹¹⁹ Há que se notar, porém que esses “desvios” da imagem do amor elegíaco como situação de amargo sofrimento (a princípio, portanto, impermeável à irreverência) faziam incidir o foco de seu ataque sobre elementos não coincidentes com os pilares mestres do gênero: em ambos os casos supracitados, apesar dos pesares, permanece a figura do amante não correspondido, que “padece” em razão das inclemências da/ -o parceira/ -o.

No segundo poema dos *Amores*, em contrapartida, o poeta sofre, revira-se no leito sem poder dormir, indispõe-se a ponto de pensar estar doente para, enfim, constatar que seu mal lhe vem de ter sido alvejado por Cupido.¹²¹ Nesse contexto, porém, o mal de amor não

¹¹⁷ Cf. Conte, op. cit., 1994 a, p. 46.

¹¹⁸ Cf. Veyne, op. cit., 1983, p. 13.

¹¹⁹ Cf. *supra*, p. 142.

¹²⁰ Em *Amores* II, 19, observa Holzbergh (op. cit., p. 59-60), o amante/ instrutor amoroso chega a pedir ao marido de sua parceira que a vigie com mais rigor, pois, considera, o que não é proibido não dá prazer. Estranhamente, Ovídio pretende que se dificulte a vida do apaixonado, de modo diverso do sentimento normal dos elegíacos, avessos a tudo o que se interpusesse entre sua pessoa e a da *puella* (a exemplo da alcoviteira, do rival rico, das longas viagens, das temporadas no campo em companhia de outros...). É bem verdade que o amante elegíaco, embora dissesse que não queria sofrer, *precisava* sofrer, pois só se definia em função da dor; o pedido de Ovídio, porém, favorecendo sem pejo que lhe dificultem a vida, resulta nada menos do que corrosivo da integridade genérica da elegia: expor assim um dos elementos-chave de sua constituição equívale a desnudar perigosamente as contradições do mecanismo significativo empregado. Além disso, como resultado do tipo peculiar de *magisterium amoris* empregado, obtém-se como que a capacidade de manipulação da dor, desse momento em diante não mais considerada uma força de fato escravizadora de quem ama.

¹²¹ Cf. *Amores* I, 2, 7-8.

significa, em absoluto, que ele ame alguém: a forma de arranjo das elegias na obra, que se seguem umas às outras em continuidade¹²² (de modo que os poemas fazem supor uma espécie de seqüenciação temporal progressiva como princípio organizador do todo), permite-nos ver que, nessa fase de sua experiência amorosa, o poeta ainda não encontrou sua *puella* e pena simplesmente porque... o que se escreve é uma elegia. Eis aqui um tipo de ironia nada inofensivo à integridade do gênero no interior de que se compõe, já que, empregando-a, desaparecem por completo as chances de interpretação ingênua¹²³ do poema: como ignorar a grave violação genérica produzida pela eliminação completa de ninguém menos do que a amante dos horizontes compositivos até esse momento?

De modo similar ao que já tínhamos observado em relação à obra de um autor como Propércio, os *Amores* de Ovídio também permitirão a leitura dos textos em níveis de significação diversos, coincidentes a) com a camada da experiência amorosa neles descrita em primeiro plano e b) com declarações metalingüísticas mais sutis do autor a respeito da composição das elegias ou outros gêneros quaisquer.¹²⁴ Em comentário detalhado a esse aspecto da arte ovidiana na obra citada, Holzbergh indicou vários exemplos em que se nota justamente o emprego de situações de vivência amorosa como via de engenhoso comentário ao fazer poético:

molliter incedit: motu capit; altera dura est:

at poterit tacto mollior esse uiro.

huic, quia dulce canit flectitque facillima uocem,

oscula cantanti rapta dedisse uelim;

haec querulas habili percurrit pollice chordas:

tam doctas quis non possit amare manus?

¹²² Em comentário a tal característica da estruturação dos *Amores* como coletânea de poesia, Holzbergh compara sua organização à de uma espécie de novela erótica em capítulos coincidentes com cada um dos poemas (cf. Holzbergh, op. cit., p. 46 ss.).

¹²³ Por ingenuidade compreendemos, neste caso, a leitura do texto como algo diverso de um produto de composição literária, sujeito portanto a regras que lhe tornam a artificialidade necessária.

¹²⁴ Em comentário a certo pedido de Ovídio a Corina em *Amores* I, 3, Francis Cairns escreveu: *Per continuare con la originalità umoristica di Ovidio, va sottolineato il modo con cui invita la puella a concedersi a lui – a concedersi a lui come uomo sul piano fisico, materiale, e a lui come poeta quale materies dei suoi versi* (cf. Cairns, F. “Ovidio, *Amores* 1.3: Dipendenza Letteraria VS Indipendenza Intellettuale” in *Cultura poesia ideologia nell’opera di Ovidio*. A cura di I. Gallo e L. Nicastrì. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991, p. 40).

illa placet gestu numerosaque bracchia ducit
et tenerum molli torquet ab arte latus;
ut taceam de me, qui causa tangor ab omni,
illic Hippolytum pone, Priapus erit.
tu, quia tam longa es, ueteres heroidas aequas
et potes in toto multa iacere toro;
haec habilis breuitate sua est: corrumpor utraque;
conueniunt uoto longa brevisque meo.
non est culta: subit quid cultae accedere possit;
ornata est: dotes exhibet ipsa suas. (II, 4, 23-38) ¹²⁵

Para o crítico mencionado, ter-se-ia aqui uma espécie de declaração de dupla promiscuidade do apaixonado: por um lado, ele se declara capaz de amar a quaisquer mulheres dotadas das características enumeradas; por outro, poder-se-ia conjecturar, com base no direcionamento compositivo dado à obra desse poema em diante, que os termos empregados para caracterização dos tipos femininos (*dura, culta*,¹²⁶ *ornata*...) no fundo se referem de modo indireto a elementos propriamente pertencentes ao mundo literário.

Com efeito, nos poemas seguintes, demonstra-se com facilidade como o eu-elegíaco ovidiano, transformado em verdadeiro *Don Juan*, afasta-se da dedicação plena a *Corinna*, simultaneamente compreendida como amante elegíaca e como modo compositivo afinado com maior rigor aos cânones do gênero. Em II, 10, o apaixonado chega ao extremo de confessar a um amigo que está apaixonado por duas mulheres de uma só vez; em II, 18, faz-se menção à escritura das *Epistulae Heroidum*: se nos lembrarmos de que, na elegia

¹²⁵ Versos latinos citados por Holzbergh, op. cit., p. 55 (nossa tradução): *Caminha voluptuosamente (captura com o movimento). Outra é dura, mas poderá ser mais branda ao tocar um homem. Porque canta docemente e com muita facilidade dá flexão à voz, gostaria de ter roubado os beijos da que canta. Esta percorre com o polegar ágil as cordas gementes: quem não amaria mãos tão douradas? Aquela agrada pelos gestos, leva os braços com ritmo e dobra por branda arte o flanco delicado; para não falar de mim, que sou tocado por qualquer motivo, põe Hipólito ali, e será um Priapo. Tu, porque és tão alta, iguais as heroínas antigas e podes deitar-te preenchendo todo o leito. Esta é cômoda por sua pequenez: sou corrompido por ambas; a alta e a baixa convêm a meu desejo. Não é culta, mas presta-se ao que à culta caberia. Enfeita-se: ela mesma exhibe seus dotes.*

¹²⁶ Como se sabe, a poética alexandrina, especialmente, privilegiou a erudição e o refinamento expressivos, qualidades associáveis ao *cultus* literário compreendido enquanto cuidadoso “polimento” das obras (cf. o

convencional, escrever poemas que se referiam a uma situação de envolvimento amoroso particular era também um modo de cortejar e de permanecer fiel/ absorto pela *puella*, ver-se-á que a fala do escritor sobre o emprego de seu talento em outras empreitadas literárias significa relativizar a importância da presente “ligação” em termos compositivos e eróticos. Nas supracitadas *Epistulae*, como observa Holzbergh,¹²⁷ a voz poética nem sequer se identifica com a do apaixonado/ poeta; trata-se, como se sabe (com exceção de uns poucos poemas em que os amantes “respondem” a suas parceiras), da escrita de mulheres infelizes no amor aos homens que lhes causam o sofrimento.

Para Holzbergh, no terceiro livro dos *Amores* alcança-se o auge do distanciamento de Corina, já que se têm aí, antes da elegia final, claros sinais do abandono do amante por sua *puella*¹²⁸ e a composição de poemas muito afastados dos ditames do gênero.¹²⁹ Num texto como III, 6, em que o eu-elegíaco se vê separado da *puella* por um curso d’água, ele o repreende através da enumeração de vários rios míticos metamorfoseados em homens para terem encontros eróticos com mulheres; similarmente, em III, 13 encontra-se um *aetion* para justificar a realização do festival à deusa Juno. Em ambos os casos, observa o crítico, os textos parecem respectivamente mais afinados com o universo compositivo dos livros ovidianos das *Metamorfoses* e dos *Fastos* do que com o que seria esperado no modo elegíaco.

Por fim, como último tópico de comentário à produção elegíaca ovidiana, parece-nos útil fazer algumas breves observações sobre a retoricidade da obra do poeta. Por vezes, tem-se pensado nesse elemento como equivalente da importação para o gênero elegíaco de modos argumentativos vinculados aos exercícios declamatórios escolares usualmente ensinados aos jovens romanos pelos mestres que os instruíam na retórica após a fase de sua

poema I de Catulo: *Quoi dono lepidum nouum libellum/ arida modo pumice expositum? – A quem dedico esta graça de livro/ novinho em folhas recém-buriladas? – in Catulo, op. cit., p. 67).*

¹²⁷ Cf. Holzbergh, op. cit., p. 57.

¹²⁸ *Idem et ibidem*, p. 64: *But this motif is now submerged by the theme that, from Elegy 5 on, dominates the erotic novel in book 3: the idea that the “poeta/ amator’s” whole sex life has ended in failure. Thus, at the close of the book, he can bid farewell without having to take formal leave of the “puella” whose praises he once sang in elegies. For she has long since left him de facto, just as the cow left her bull in his dream.*

¹²⁹ *Idem et ibidem*, p. 64-65.

formação básica nas letras gregas e latinas.¹³⁰ A crítica tem ressaltado a presença desse legado sobretudo na produção ovidiana coincidente com as *Epistulae Heroidum*.¹³¹

Outras indicações de retórica em Ovídio, com exceção da generalização de que as “Heroides” como um todo são uma obra retórica, podem apenas ser inferidas. Isto é, o discurso típico de uma velha alcoviteira em “Amores”, I, 8, por exemplo:

*“Est quaedam, quicumque uolet cognoscere lenam
Audiat, est quaedam nomine Dipsas anus,”*

deve, talvez, algo ao tema e à situação similares do “Phasma” de Menandro (Plautus: “Mostell.” I, 3); (...).

Quanto à produção propriamente elegíaca, há que se observar que não só Ovídio, mas Propércio ou talvez mesmo Tibulo, em geral considerado avesso a tais estilizações,¹³² recorreram por vezes a temas derivados de exercícios retóricos. Isso significa que as tentativas de atribuir unicamente ao Ovídio elegíaco o emprego de tais “temas e métodos de

¹³⁰ Cf. Veyne, op. cit. 1997, p. 32-37 (especialmente p. 36-37 para o trecho transcrito a seguir): *Essa popularidade da eloquência permitiu que a arte retórica – ou a eloquência com receitas – se tornasse a matéria única da escola romana, depois do estudo dos clássicos; todos os meninos aprendiam, pois, os planos-tipo de discursos judiciais ou políticos, desenvolvimentos-modelo, efeitos catalogados (são nossas “figuras de retórica”). Aprendiam, portanto, a arte da eloquência? Não, pois logo a retórica tal como era ensinada na escola se tornou uma arte à parte, com o conhecimento de suas regras. Assim, entre a eloquência e o ensino da retórica nas classes houve um abismo, que a Antigüidade não parava de lamentar, ao mesmo tempo que se deleitava. Os temas de discurso propostos aos pequenos romanos nada tinham a ver com o mundo real; ao contrário, quanto mais estapafúrdio fosse um tema, mais matéria fornecia à imaginação; a retórica tornava-se um jogo de sociedade. “Suponhamos que uma lei decide que uma mulher seduzida poderá escolher entre fazer seu sedutor ser condenado à morte ou esposá-lo; então, na mesma noite, um homem violenta duas mulheres; uma pede sua morte, outra quer esposá-lo”: esse tema, dado com exercício de eloquência, propiciava livre curso ao virtuosismo, ao gosto pelo melodrama e pelo sexo, ao prazer do paradoxo e a uma cumplicidade de humor.*

¹³¹ Cf. Day, A. A. *The origins of Latin Love-Elegy*. Oxford, Basil Blackwell, 1938, p. 72. Cf. também Fontes Jr., J. B. *Eros, tecelão de mitos. A poesia de Safo de Lesbos*. São Paulo, Estação Liberdade, 1991, p. 60: *Solidamente instalada no contexto pedagógico, a retórica, mecanismo produtor dos discursos públicos, torna-se, cada vez mais, uma espécie de matriz para os textos poéticos, isto é, “imaginários”. Sob este aspecto, podemos concordar com o “bon mot” do famoso latinista a respeito das “Heroides”: retórica aplicada à vida galante.*

¹³² Cf. Day, op. cit., p. 73: *It is perhaps easy to exaggerate the influence of rhetoric and it is unwise to be dogmatic about Tibullus whose poetry is rarely obviously derivative, but it may be that Propertius and*

expressão”¹³³ tipificados não encontrariam respaldo na realidade da produção poética a que também se vinculam os demais autores citados. Por conseguinte, em que pese ao fato de que se serviu com maior frequência desse manancial compositivo, não deveriam referir-se apenas a ele as observações de muitos a respeito da natureza “artificial” de sua poesia, no sentido de que, tendo-se expressado através de modos mais do que reconhecíveis, demonstraria o próprio afastamento de uma poética da mimese ou mesmo da “sinceridade”.

Na verdade, como buscamos demonstrar até o presente momento, todos os poetas elegíacos recorrem em seus textos a mecanismos construtivos que se podem dizer, indubitavelmente, codificados. A idéia do fazer poético como trabalho compositivo baseado em reinterpretações da tradição é, aliás, peculiar a toda a tradição clássica,¹³⁴ culpar Ovídio por ter recorrido a usos retóricos evidentes demais para que se pudesse sequer pensar em esquecer a literariedade de seus textos significaria ignorar que, do próprio efeito de estranhamento resultante de uma poética que se permite livremente expressar a experiência de um suposto “eu” particularizado por meios comuníssimos, podem surgir efeitos de sentido a seu modo muito produtivos.¹³⁵

Tibullus are indebted to reminiscences, conscious or not, of a theme handed down in the exercises of the rhetorical schools.

¹³³ Cf. Day, op. cit., p. 75.

¹³⁴ Em esclarecedor ensaio, Giuseppe Giangrande demonstrou em detalhes o modo de emprego de *topoi* helenísticos na composição, especificamente, da *Ars amatoria* de Ovídio. Segundo ele, um dos traços distintivos mais importantes do uso dos mesmos pelo poeta trata-se da *uariatio*, compreendida como modificação em graus diversos dos temas poéticos retomados: *Spero di aver dato un'idea abbastanza precisa del modo in cui Ovidio seppe, in base alle precise convenzioni che governano la poesia ellenistica e quella degli elegiaci romani, usare "topoi" alessandrini in modo tale da ottenere effetti nuovi ed originali* (cf. Giangrande, G. “Topoi ellenistici nell’*Ars amatoria*” in *Cultura poesia ideologia nell’opera di Ovidio*. A cura di I. Gallo e L. Nicastri. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991. p. 61-98 e, especialmente para a citação transcrita, p. 97).

¹³⁵ Como exemplo de obtenção de efeitos de comicidade por usos de linguagem próximos ao tom declamatório, considere-se o comentário de Holzbergh (op. cit., p. 51) a respeito de *Amores* I, 13. Nesse poema, espécie de “alba” *avant la lettre*, o apaixonado argumenta longamente com a Aurora para que se retarde, deixando-o permanecer por mais tempo no leito da *puella*; inevitavelmente, porém, a natureza cumpre seu curso e sobrevém a manhã: *Until very recently, biographical interpretations of Ovid's poetry judged the excesses of his rhetoric irritating. But once one has distinguished the speaker of the "Amores" and Ovid's other works from the author, it is easy to see that the verbiage calculated to produce a rhetorical effect, for which Quintilian had already taken Ovid to task (see p. 15), is not an end in itself in his writing. This is not Ovid's style, but his character's. For Ovid, rhetoric is a means to an end: he can produce comic effects by setting a torrent of words over against a divergent reality. More: he can, in flatly satirical fashion, expose*

those who make such tremendous efforts to sound eloquent. He often utilizes this technique in the "Amores" to make the protagonist of the erotic novel look like a fool.

IV- A *Ars amatoria* de Ovídio e a tradição elegíaca.

Em relação à produção elegíaca típica, encontram-se na *Ars amatoria* certos usos bastante diferenciados do costumeiro. A primeira e mais óbvia alteração diz respeito à mudança do modo enunciativo do egocentrismo para uma maior objetividade: convertido em *magister amoris* de forma irrevogável, o antigo amante¹ cessa de falar a respeito de si próprio ou de assuntos que se relacionam diretamente a sua pessoa para “instruir” os inexperientes na arte da conquista. Em outras palavras, a forma “confessional” cede vez ao ensinamento, de modo que o foco de que emana a “voz” textual não mais se encontra vinculado à função fictícia do amante elegíaco.

Essa modificação resulta em conseqüências de grande importância para o sentido da prática letrada a que se dedica Ovídio na obra em questão. Em primeiro lugar, deixa de haver aqui, de modo similar ao funcionamento que descrevemos ao tratar da poesia dos *Amores*, a reclusão obrigatória do eu-poético dentro dos estreitos limites do mundo centrado na figura da/ -o amada/ -o: como *magister* (e não mais amante), pressupõe-se que a relação de “Ovídio” com o plano da vivência amorosa corresponda à possibilidade de, nos termos de Conte, “olhar *para* a elegia ao invés de olhar *com* olhos elegíacos.”²

Ovídio, portanto, dá mostras ao leitor de que falar de amor não significa necessariamente estar apaixonado. Daí, parece-nos, a impressão de uma certa mecanicidade no tratamento do tema amoroso na obra de nosso interesse: sendo capaz de falar de amor sem senti-lo, o poeta pode aproximar-se do universo abordado sem submeter-se, em absoluto, aos riscos do descontrole passional. O amor apresentado por ele, que o observa a cuidadosa distância, adquire assim condição de mero objeto externo, à maneira do que ocorre com tantos outros elementos do real, também eles passíveis de se tornarem focos de convergência de olhares perscrutadores e descrição.

Isso significa que se tem lugar, na poética ovidiana da *Ars amatoria*, para a racionalização da prática amorosa, como observamos ao tratar de sua condição de obra vinculada à classe didática. Num extremo, a tentativa de racionalizar o amor a ponto de tornar toda expressão do “apaixonado” em resultado de táticas de conquista

¹ Certos sinais indicam ao leitor da *Ars* que o *magister*, embora no momento não se identifique com a condição de amante, já o foi em algum momento de sua “existência”. Considere-se, a título de exemplificação, a seguinte passagem da obra (*Ars*, II, 169-170): *Me memini iratum dominae turbasse capillos:/ Haec mihi quam multos abstulit ira dies!* – Lembrou-me de ter desmanchado o penteado da senhora num acesso de fúria: quão longos dias esta ira não me furtou!

cuidadosamente executadas para produzirem efeitos favoráveis a sua satisfação pessoal futura chega a implicar considerável grau de cinismo: nem mesmo as lágrimas, em outras circunstâncias, sinais do desnudamento da sensibilidade de quem as vertia, são poupadas pela espantosa praticidade do instrutor amoroso.³

Em relação ao modo compositivo dos *Amores*, a *Ars amatoria* apresenta, pois, como importante peculiaridade, a própria renúncia à *persona* do amante para o poeta. Não se trata mais, como naquele caso, de apenas denunciar-lhe o artificialismo, bem como o dos elementos relacionados à vida amorosa ao modo elegíaco: tem-se, na *Ars*, como que o desfecho de um golpe de misericórdia sobre um agonizante fatalmente ferido, já que a produção ovidiana anterior, embora tivesse afetado profundamente a integridade do modelo poético em que o mesmo se inscrevia, ainda o conservava em aparência. Para Conte,⁴ que reconhece a continuidade parcial entre os modelos da elegia e da didascálica amorosa ovidiana, o movimento de passagem de uma instância a outra assume sentido “depurador”:

Foi dito com freqüência que a “Ars amatoria” é um desenvolvimento natural das sementes didáticas já contidas nos “Amores”; mas as significativas inovações acarretadas pela passagem do metaliterário ao didático não devem ser negligenciadas. É verdade que, como vimos há pouco, as atitudes metaliterárias de muitas elegias nos “Amores” tinham implicações didáticas; e é verdade que também há um componente metaliterário no didatismo da “Ars”. Mas o elemento didático da “Ars” corresponde a um tipo de discurso claramente diferente do que atribuímos aos “Amores”: subjetividade elegíaca e objetividade didática, quase como os elementos de uma emulsão, por si só tendem a separar-se mutuamente, e acabam por depositar uma forma didática pura. Essa simplificação significa, sobretudo, o fim da ambigüidade que fizera o poeta-amante e o poeta-mestre coincidir. Agora, o poeta é apenas um “magister amoris”, e o amante se torna apenas o receptor de seus preceitos. Agora que a complexidade ambígua da elegia ovidiana foi decantada, o texto da “Ars” fica isento de impurezas e contradições.

² Cf. op. cit., 1994 a, p. 46.

³ Cf. *Ars*, I, 657-660: *Et lacrimae prosunt; lacrimis adamanta mouebis/ Fac medidas uideat, si potes, illa genas;/ Si lacrimae (neque enim ueniunt in tempore semper)/ Deficient, uncta lumina tange manu.* – Também as lágrimas ajudam; comoverás até mesmo diamantes com teu pranto. Faze com que veja tua face úmida, se puderes. Se te faltarem as lágrimas (pois nem sempre chegam a tempo), toca os olhos com as mãos molhadas.

Como nos lembra Conte, verifica-se com alguma frequência nos *Amores*, bem como na produção elegíaca dos demais poetas romanos dedicados ao gênero, a presença do tema do *magisterium amoris*. Giangrande demonstrou que se trata de um *topos* de origem alexandrina, codificado, pelo que a produção poética ainda subsistente do período nos permite conjecturar, por Meleagro: em certo epigrama biográfico, esse poeta chega a declarar-se instrutor amoroso de seus leitores.⁵

Embora se patenteie, assim, a convencionalidade do tema, parece-nos muito significativo que Ovídio o empregue de modo diferenciado, imprimindo em sua poesia a marca das próprias escolhas artísticas. De fato, já na elegia II, 19 dos *Amores*, em que se aconselha a um marido a guarda mais cerrada da esposa para, paradoxalmente, aumentar a dose de prazer do poeta, que não se satisfaz com ligações fáceis, verifica-se, como demonstrou Holzbergh, grave infração ao código elegíaco “normal”.⁶ Por sua vez, o emprego do *topos* como um dos princípios essenciais ao funcionamento da *Ars amatoria* representa uma espécie de forte generalização da postura originalmente associável a ele: o *magisterium amoris* era apenas empregado de forma ocasional nos poemas elegíacos e, ao que se sabe, jamais se cogitou antes de Ovídio em vincular toda a produção de um livro de poesias ao desenvolvimento de algo afim ao tema.

Por outro lado, como observou Conte na passagem citada há pouco, concede-se na *Ars* tamanha importância à questão “formadora” que a figura subjetiva do amante típico, outrora detentora exclusiva da “voz” elegíaca, perde por completo o próprio canal expressivo para uma *persona* (a do *magister*) que se restringe ao desempenho ininterrupto do que correspondia a apenas uma de suas funções. Assim, o entendimento da presença do *topos* na *Ars amatoria* deve passar pela idéia de sua adaptação à poesia didática: embora o

⁴ Cf. op. cit., 1994 a, p. 50-51.

⁵ Cf. Giangrande, op. cit., p. 65-67: *Una tale funzione di ἐρωτοδιδασκαλος viene programmaticamente rivendicata proprio da Meleagro, “dal solito Meleagro” (Fedeli, in Properzio, “Il Primo libro delle Elegie”, Firenze 1980, p. 83): questo nei suoi epigrammi non fece altro se non narrare la sua esperienza di vita, come “amator”, ai suoi lettori, ed in un suo altro famoso epigramma autobiografico (Gow-Page, “Hell. Epigr.” 4008 ss.) descrive i propri epigrammi erotici come opera di sapienza in fatto di amore, σοφίαν, cioè si proclama l’ἐρωτοδιδασκαλος dei lettori dei suoi epigrammi, ai quali lettori egli, chiamandoli ομοδουλοι (Gow-Page, “Hell. Epigr.” 4462) continuamente si rivolge (cf. “Los tópicos”, pp. 10-11; Βῶθειτε, σβέσατε, αρχεσατε; Gow-Page, “Hell. Epigr.” 4196, 4602, etc.; Spies, op. cit., p. 15: εσοπατε, etc.) per spiegare loro, in tono didattico, la natura e gli effetti dell’amore (cf. le mie osservazioni in “Mus. Phil. Lond.” 4, 1981, p. 36).*

⁶ Cf. op. cit., p. 60.

magisterium amoris elegíaco e a didascálica apresentem pontos de contato entre si, o comentário de Conte a respeito do significado “depurador” da atribuição da voz instrutiva unicamente ao *magister* recomenda que não se opte por interpretar o direcionamento discursivo assim obtido a uma mera “expansão” do lugar-comum. Nessas circunstâncias, a mais radical inovação de Ovídio no emprego do tema típico corresponde antes à retirada definitiva do papel “formador” das mãos do apaixonado do que propriamente a seu uso generalizado, já que, no primeiro caso, nem sequer resta a possibilidade de pensar na continuidade integral do gênero elegíaco.

Eis, então, o motivo pelo qual o modo de ensinamento empregado na *Ars amatoria* difere do *magisterium amoris* encontrável na elegia. A esse respeito, há que se notar que, em termos de realização discursiva, o *topos* citado era (não obstante a diferença) o que correspondia mais proximamente ao que se tem na *Ars*. Uma consequência da diversificação verificada nesse e em outros planos relaciona-se ao fato de que se dá, no modo de estabelecimento de nexos entre a produção elegíaca anterior (inclusive de autoria do próprio Ovídio) e a estrutura da *Ars* como criação *sui generis*, como que o esfacelamento da tradição de poesia amorosa ecoada pelo poeta. A elegia erótica romana não mais sobrevive aqui de modo coeso, organicamente mantida pela vigência das regras necessárias que lhe estabeleciam os limites como forma de expressão particular. Permanecem, é verdade, temas, *topoi*, personagens e situações típicas, a concentração das atenções do poeta sobre a temática amorosa, a recorrência aos dísticos elegíacos como metro empregado... Contudo, o modo de combinação e uso desses elementos ecoados no novo contexto impede que o texto produza significados exatamente como se fazia na elegia típica.

Para Labate, a didascálica amorosa ovidiana representaria uma espécie de fuga às contradições da elegia típica, já que a própria negação do caráter exclusivo da paixão como núcleo da vida dos amantes e da produção poética (o que implicava o impulso de rebeldia frustrada contra os valores tradicionais dos *maiores*) permite ao poeta integrar ao novo texto constituído práticas e idéias livremente circulantes no ambiente social mais ortodoxo

sem gerar incoerência.⁷ Como enfatizamos no capítulo precedente,⁸ havia na elegia tradicional um movimento em duplo sentido: ao mesmo tempo em que o mundo elegíaco precisava definir-se por contraste, baseando na estranheza de sua configuração particular a postura de repulsa ao sistema social ratificado pelas leis e tradições, não podia desvincular-se dele de todo, propondo-se como mundo verdadeiramente auto-suficiente do ponto-de-vista ideológico. Ora, o que se verifica na produção de Ovídio, aliás, desde os *Amores*, coincide justamente com o abandono da obsessão pelo amor. Já demonstramos como, para o locutor ovidiano dos *Amores*, escrever em termos próximos ao que se encontrava na elegia erótica por vezes nem sequer chegava a significar ter uma *puella*.⁹ Assim, a prática literária do autor, furtando-se ao exclusivismo de visão, permite-se como que um alargamento de horizontes.

Para Labate, então, a integração até certo ponto pacífica das idéias tradicionais com o tipo de vivência amorosa imaginada pelo poeta coloca-se em termos da proposição de uma espécie de modelo cultural.¹⁰ Explica-se: segundo as concepções do poeta, seria preciso não mais negar agressivamente os velhos valores, mas comportar-se de modo a favorecer sua afinação com a realidade da Roma contemporânea, metrópole sofisticada e caldeirão de influências de todas as culturas integradas a seu imenso império.

Entre as consequências da expansão política dos romanos sobre o mundo, podem-se enumerar o considerável aumento do fluxo de riquezas para a Itália e, especificamente, para a capital, a circulação mais desimpedida de homens e idéias, a criação de condições para a existência de um modo de vida sofisticado entre as elites (com favorecimento dos encontros sociais¹¹), a intensificação do gosto e da promoção das artes (arquitetura, poesia, teatro, música, dança...) pelos dirigentes...¹² Nesse sentido, a figura de Mecenas, riquíssimo

⁷ Cf. op. cit., p. 64: *La strada rischiosa dell'ossimoro è invece consapevolmente tentata da Ovidio, diventa anzi tratto caratteristico della sua poetica elegiaca; all'insegna dell'universo urbano e della sua varietà, egli si prende il diritto di mettere sistematicamente assieme vita "romana" e vita "greca", serietà e frivolezza.*

⁸ Cf. *supra*, p. 115.

⁹ Cf. *supra*, p. 147.

¹⁰ Cf. op. cit., p. 65-120.

¹¹ Cf. Veyne, Paul, op. cit., 1997, p. 181: *Os imperadores não tinham corte; viviam em seu "palácio" na colina do Palatino, à maneira dos nobres de Roma em suas mansões, cercados de escravos e libertos (tanto que o palácio abrigava os diferentes serviços ministeriais); mas, caída a noite, jantavam com seus convidados, que eram senadores ou simples cidadãos cuja companhia apreciavam.*

¹² Cf. o *Divus Augustus* de Suetônio, XXVIII: *Vrbem neque pro maiestate imperii ornatam et inundationibus incendiisque obnoxiam excoluit adeo, ut iure sit gloriatus: "marmoream se reliquere, quam latericium*

cavaleiro romano (cujas origens familiares se enraizavam, porém na velha nobreza etrusca) diretamente relacionado ao príncipe e agregador, em torno de seu prestígio excepcional, de algumas das mais vigorosas forças artísticas da época (Virgílio, Horácio, Propércio...), apresenta-se como espécie de modelo do novo cidadão das elites, não mais receoso de gozar dos bens culturais propiciados pela civilização urbana. Para ele, notabilizar-se pelo gosto pelas artes ou mesmo pelos prazeres da riqueza não significou, como se sabe, o alheamento total em relação à esfera pública: todos os poetas citados há pouco, de algum modo pertencentes ao célebre “círculo” intelectual aglutinado ao redor de sua pessoa, adotaram alguma postura de pronunciamento em favor da nacionalidade romana. O caso mais extremo de vinculação a tal posicionamento é, evidentemente o do Virgílio escritor da *Eneida*, obra construída, como se sabe, não apenas em homenagem à “latinidade” (identificada com valores do tipo da *pietas*, da *gravitas*, da pujança bélica contra os estrangeiros...), mas em prol da própria apresentação da família dos Júlios (de que descendia Augusto por linhagem materna¹³ e por ser filho adotivo de César) como continuadora do plano divino em relação aos gloriosos destinos de Roma.¹⁴

Certas iniciativas do próprio Augusto, relacionadas à modernização da *Vrbs*¹⁵ e à promoção de espetáculos públicos grandiosos¹⁶ condizem com a idéia de que a convivência

accepisset.” – A tal ponto enfeitou a Cidade, não ornada em proporção à grandeza do Império e sujeita a inundações e incêndios, que se gloriou com razão de “ter deixado de mármore a que recebeu de tijolos”.

¹³ Cf. o *Diuis Augustus* de Suetônio, IV: *Decedens Macedonia, prius quam profiteri se candidatum consulatus posset, mortem obiit repentinam, superstitibus liberis Octavia maiore, quam ex Ancharia, et Octavia minore item Augusto, quos ex Atia tulerat. Atia M. Atio Balbo et Iulia, sorore C. Caesaris, genita est. – Partindo da Macedônia, antes que se pudesse candidatar ao consulado, morreu de repente, deixando os filhos Otávia Maior, que tivera com Ancária, e Otávia Menor e Augusto, que tivera com Átia. Átia era filha de M. Átio Balbo e de Júlia, a irmã de Gaio César.*

¹⁴ Cf. Conte, op. cit., 1994 b, p. 276: *According to the ancient grammarians, the purpose of the “Aeneid” was twofold: to imitate Homer and to praise Augustus, “beginning with his ancestors.”*

¹⁵ Cf. o *Diuis Augustus* de Suetônio, XXIX: *Quaedam etiam opera sub nomine alieno, nepotum scilicet et uxoris sororisque fecit, ut porticum basilicamque Gai et Luci, item porticus Liuiæ et Octaviae theatrumque Marcelli. Sed et ceteros principes uiros saepe hortatus est, ut pro facultate quisque monimentis uel nouis uel reffectis et excultis urbem adornarent. Multaque a multis tunc extructa sunt, sicut a Marcio Philippo aedes Herculis Musarum, a L. Cornificio aedes Dianae, ab Asinio Pollione atrium Libertatis, a Munatio Planco aedes Saturni, a Cornelio Balbo theatrum, a Statilio Tauro amphitheatrum, a M. uero Agrippa complura et egregia. – E ainda fez certas obras sob o nome de outros, como o dos netos, da esposa e da irmã, a exemplo do pórtico e da basilica de Gaio e Lúcio, do pórtico de Lúvia e Otávia e do teatro de Marcelo. Mas também exortou com frequência outros grandes senhores a, de acordo com suas posses, adornarem a Cidade com monumentos novos ou reformados e enfeitados. Então, muitos construíram muitos prédios, como o templo de Hércules Musagetes, edificado por Márcio Filipo, o templo de Diana, por L. Cornificio, o átrio da Liberdade, por Asínio Polião, o templo de Saturno, por Munácio Planco, o teatro, por Cornélio Balbo, o anfiteatro, por Estatílio Tauro, e, em verdade, por M. Agripa, muitíssimos e notáveis.*

entre uma postura de acato às tradições e a de consentimento à introdução de certas comodidades na vida contemporânea não são de todo incompatíveis.

Labate, pois, opta por considerar o posicionamento de Ovídio no tocante a realidades como o amor e os prazeres como uma atitude que não se identifica com a iconoclastia completa em relação ao *mos maiorum*. Ao contrário dos demais elegíacos, o poeta não se enclausura num mundo pretensamente particular (o amor absoluto) que se pretende o único caminho de vida possível: o amante ovidiano, conforme se depreende da leitura das obras eróticas do autor, parece capaz de transitar igualmente bem por outros ambientes e níveis da vida social, não mais se confundindo com um “irresponsável” completo. Assim, em *Amores* III, 13 o “apaixonado” revela que tem uma esposa: portanto, seu relacionamento com Corina não passa de um mero caso extraconjugal; neste caso, nota-se mesmo certo esforço do marido para salvar as aparências, pois o motivo de seu distanciamento da amada coincide com uma ocasião de acompanhamento da esposa a um festival em honra de ninguém menos do que a deusa Juno (como se sabe, irmã e esposa de Júpiter e protetora das matronas e dos casamentos legítimos). Dessa maneira, embora se tenha um pequeno deslize do esposo em relação ao respeito total dos laços matrimoniais, ocorre que sua apresentação como alguém casado já basta para apartá-lo do que seria a adesão completa a um modo de vida “desregrado” do ponto-de-vista da moral romana tradicional, que interpretava o casamento como uma espécie de dever do cidadão.¹⁷

Numa curiosa e muito significativa passagem da *Ars amatoria*, vê-se que Cupido também atinge com suas setas cidadãos tão empenhados quanto os advogados do foro público:

¹⁶ Cf. o *Diuus Augustus* de Suetônio, XXXV: *Spectaculorum et assiduitate et uarietate et magnificentia omnes antecessit. “Fecisse se ludos” ait “suo nomine quater, pro aliis magistratibus, qui aut abessent aut non sufficerent, ter et uicies.” Fecitque nonnumquam etiam uicatim ac pluribus scaenis per omnium linguarum histriones non in foro modo, nec in amphiteatro, sed et in circo et in saeptis, et aliquando nihil praeter uenationem edidit; athletas quoque exstructis in campo Martio sedilibus ligneis; item nauale proelium circa Tiberim cauato solo, in quo nunc Caesarum nemus est. – Pela assiduidade, variedade e esplendor dos espetáculos, superou a todos. Diz “ter realizado jogos quatro vezes em seu nome e, por outros magistrados que estavam ausentes ou não podiam arcar com as despesas, vinte e três”. Por vezes, ainda os fez de bairro em bairro e em muitos palcos com atores de todas as línguas, não só no foro ou no anfiteatro, mas no circo e em paliçadas; eventualmente, nada apresentou além de caçadas ou, no Campo de Marte, onde se tinham construído assentos de madeira, atletas. Também realizou uma batalha naval junto ao Tibre, escavando-se o solo onde hoje há o Bosque dos Césares.*

¹⁷ Cf. Veyne, Paul, op. cit., 1997, p. 48: Na velha moral cívica, a esposa era apenas um instrumento da função de cidadão e chefe de família: fazia filhos e aumentava o patrimônio.

Et fora conueniunt (quis credere possit?) Amori,
Flammaque in arguto saepe reperta foro.
Subdita qua Veneris facto de marmore templo
Appias expressis aera pulsat aquis,
Illo saepe loco capitur consultus Amori.
Quique aliis cauit, non cauet ipse sibi;
Illo saepe loco desunt sua uerba diserto,
Resque nouae ueniunt, causaque agenda sua est.
Hunc Venus e templis, quae sunt confinia, ridet;
*Qui modo patronus, nunc cupit esse cliens.*¹⁸

Assim, do mesmo modo que o *magister* (e já o amante ovidiano dos *Amores*) não precisa apaixonar-se perdidamente para escrever poesia amorosa, o amante cuja imagem se delineia na *Ars* não precisa deixar de ser o que é (jurisconsulto ou algo que o valha) para, ao invés disso, dedicar-se de corpo e alma à função de apaixonado.

Por outro lado, o fato de que o amante apresentado na *Ars* seja jovem contribui para atenuar em parte seu significativo interesse pelo erotismo (afinal, se não se interessasse pela melhoria da própria vivência como amante, por que se disporia a seguir o longo “curso” ministrado por Ovídio?). Labate¹⁹ interpreta esse elemento como sinal da reivindicação de maior liberdade em apenas um dos muitos planos da existência em sociedade, ou seja, o nível das relações amorosas mundanas entre jovens cidadãos e mulheres que não seriam *matronae*.²⁰

¹⁸ Cf. *Ars amatoria*, 79-88: *Também os tribunais favorecem (quem acreditar) o Amor, e os ardores amiúde despertam na algazarra do foro. Junto ao mármoreo templo de Vênus, onde Apíade percute os ares com jorros d'água, com frequência o jurisconsulto é capturado pelo Amor, e quem cuidou dos interesses alheios não cuida dos seus; naquele lugar, não raro faltam as palavras ao eloqüente, casos sem precedentes sobrevêm e é preciso defender a própria causa. Vênus, dos templos vizinhos, diverte-se a suas custas; quem há pouco era patrono, agora intenta ser cliente.*

¹⁹ Cf. Labate, op. cit., p. 34-35.

²⁰ *Idem et ibidem*, p. 36: *Ma non deve sfuggire che, anche qui, l'anticonformismo libertino nasconde un volto meno inquietante. La preoccupazione di limitare i propri lettori si farà ancora più chiara e insistente nella fase didascalica dell'elegia erotica ovidiana: il poeta insisterà allora soprattutto sulla condizione sociale del suo pubblico femminile. Egli si farà ripetutamente scrupolo di dichiarare la “parzialità” del suo messaggio poetico, di ribadire che a dar materia al suo canto è soltanto la sfera lecita degli amori libertini, ch'esso non intacca i cardini della morale sociale, non vuole insegnare nulla alle rispettabili matrone. L'elegia erotica rivendica un spazio franco, in cui abbia voce la vita galante dei divertimenti e degli amori, dei salotti e delle*

No tocante às afirmações do crítico italiano a respeito da permissividade da cultura latina para com os excessos de juventude dos filhos de famílias respeitáveis ou mesmo sobre o fato de que parece existir certa coincidência entre as atitudes das elites (inclusive as da época de Augusto) para com a nova realidade da transformação de Roma em opulenta metrópole e o posicionamento de Ovídio quanto ao mesmo fator, tudo nos parece coerente. Entretanto, a interpretação da categoria das mulheres apresentadas na *Ars* como inequivocamente assimilável à classe das *libertinae*, em conformidade com a afirmação do próprio poeta a respeito do assunto,²¹ soa um tanto simplificadora da complexidade de sentidos do poema neste ponto. Como comentamos no capítulo a respeito da natureza do texto em questão como poema didático, o estilo de vida apresentado pelo poeta como referente às *puellae* de que trata também apresenta pontos de contato com um modo de existência bastante próximo do que seria o cotidiano das mulheres da elite.²² Além disso, a própria relativização do delito representado pelo adultério entre pessoas de nascimento livre e boa posição social, no caso da “defesa” de Helena e Páris pelo autor,²³ recomenda cautela na consideração da “reivindicação” de Ovídio em favor dos prazeres como algo que se restringiria apenas aos limites do moralmente tolerável. Já que o texto da *Ars amatoria* pode permitir certa ambigüidade na identificação da mulher a que se refere (o que nos possibilita conjecturar que a declaração do poeta a respeito da inocuidade de seu texto corresponderia a um mero atenuador da ousadia representada por esse fator), parece-nos enfraquecer-se a opinião de Labate sobre a natureza da rebeldia ovidiana como algo episódico e de importância secundária.²⁴ No caso da leitura da *Ars* como possível manual de incitamento às livres relações com mulheres *de categorias variadas*, seria o caso de nos perguntarmos o que foi feito da postura do poeta para com as realidades descritas mencionada pelo crítico citado. De fato, ler a didascálica ovidiana como texto de significação cambiante significaria poder atribuir a muitos dos preceitos nela presentes a condição de incitamento à transgressão da ordem no tocante ao respeito ao pudor das mulheres de nascimento livre, de forma, num extremo, incompatível com a atribuição ao

feste, che non può essere regionevolmente negata ai ceti superiori, soprattutto giovanili di una grande città, capitale di un impero.

²¹ Cf. *Ars amatoria*, I, 31-32.

²² Cf. *supra*, p. 82.

²³ Cf. *Ars amatoria*, II 359-362.

“tratado” de um direcionamento ideológico condizente, com exceção de eventuais e pequenos diferenças, com o discurso oficial.

Para Barchiesi, a análise conjunta da *Ars amatoria* e de *Tristia* II, poema em que Ovídio, exilado, dirige-se a Augusto para pedir-lhe clemência, revela a atenuação de uma série de elementos de ousadia presentes na obra didática citada.²⁵ Deve-se dizer que a defesa de Ovídio comentada pelo crítico está baseada na demonstração da potencial ambigüidade de sentidos de quaisquer textos poéticos: a título de exemplificação, mesmo a obra do respeitável Virgílio, poderia, caso submetida a determinadas leituras, reverter-se em prova do desregramento compositivo do autor.

Assim, Ovídio enfatiza que esse poeta épico, ao relatar as aventuras do herói (Enéias), não se furtou a apresentá-lo também como amante:

*Sed tamen ille tuae felix Aeneidos auctor
contulit in Tyrios arma uirumque toros,
nec legitur pars ulla magis de corpore toto
quam non legitimo foedere iunctus amor.*²⁶

Barchiesi encontra na passagem citada vários elementos de rebaixamento da figura épica de Enéias, associada por Virgílio a nada menos do que à força política representada pelo príncipe e seu programa de governo. Em primeiro lugar, há que se ressaltar o emprego “deslocado” da expressão *arma uirumque* no contexto deste poema dos *Tristia*: como se sabe, ela se reveste de importantíssimos sentidos nos planos ideológico e literário. Virgílio, ao iniciar a *Eneida* exatamente com esses dizeres, dá a entender que fará poesia épica de teor mítico (os eventos que resultaram na chegada dos troianos ao Lácio e, de forma indireta, na futura fundação de Roma) e encomiástico (em relação à personagem de Enéias), vinculando-se, pois, à célebre tradição compositiva de poesia identificável com o fazer artístico de um Ênio ou mesmo um Homero.

²⁴ Cf. Labate, op. cit., p. 15.

²⁵ Cf. Barchiesi, A. *The poet and the prince. Ovid and augustin discourse*. Berkeley, Los Angeles, London, 1997, p. 24 ss.

²⁶ *Idem et ibidem*, p. 27-28: *Mas o feliz autor da tua “Eneida” trouxe para os leitos tírios as armas e o varão, e parte alguma de toda a obra é mais lida do que esta união amorosa ilegítima.*

Assim, “cantar as armas e o varão” deveria idealmente significar a apresentação exclusiva das guerras e de Enéias sob perspectivas condizentes com o *decorum* poético do gênero no interior de que se compõe e ainda com a imagem do herói como digno antepassado da casa imperial; em verdade, a épica, gênero dos mais nobres, excluía de seus horizontes a focalização narrativa no universo da mediocridade ou vileza moral humanas:

Como aqueles que imitam imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más (pois os caracteres quase sempre se reduzem apenas a esses, baseando-se no vício ou na virtude a distinção do caráter), isto é, ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais e quais, como fazem os pintores; Polignoto, por exemplo, melhorava os originais; Pausão os piorava; Dionísio pintava-os como eram. Evidentemente, cada uma das ditas imitações admitirá essas distinções e diferirão entre si por imitarem assim objetos diferentes.

Essas diversidades podem ocorrer igualmente na arte da dança, na da flauta ou da cítara; bem assim no que tange à prosa e na poesia não musicada. Homero, por exemplo, imitava pessoas superiores; Cleofonte, iguais; Hegêmon de Tasos, o primeiro a compor paródias, e Nicócares, o autor da Diliada, inferiores; o mesmo se diga quanto aos ditirambos e nomos; podem-se criar caracteres como os ciclopes de Timóteo e Filóxeno.

*Nessa mesma diferença divergem a tragédia e a comédia; esta os quer imitar inferiores e aquela superiores aos da atualidade.*²⁷

Contudo, a menção no excerto poético transcrito acima de elementos como os “leitos tírios” (*Tyrios toros*), o “corpo” (*corpore*) e a “união ilegítima” (*non legitimo foedere iunctus amor*) e a indicação de que tais expressões se associam justamente a certo episódio menos recomendável das “façanhas” do herói (o romance com Dido, rainha dos cartagineses)²⁸ contribuem para favorecer a vinculação ovidiana da personagem a um nível representacional mais rebaixado: trata-se, de modo que não nos parece nada gratuito, justamente da poética elegíaca.

²⁷ Cf. Aristóteles, op. cit., p. 20-21 (cap. II do original grego).

²⁸ Cf. Barchiesi, op. cit., 1997, p. 27-28.

Para Barchiesi, o elemento identificado com o leito, além de obviamente remeter o público ao universo da poesia amorosa, oferece ainda possibilidades de vínculo com o valor negativo da *luxuria* (gosto pelo luxo), já que o atributo que se junta ao mesmo no latim (*Tyrios*) apresenta, com a introdução de certo toque oriental, conotações de gosto pelo refinado exotismo das práticas oriundas do levante.²⁹ Além disso, acrescenta, a menção à épica virgiliana como “corpo” num contexto por si só já carregado de associações erótico-sensuais acaba por resultar na atribuição à obra citada, como um todo, de uma dimensão de certo modo afinada com a atmosfera temática do episódio de envolvimento amoroso do herói.³⁰ Por fim, a própria ambigüidade de sentidos da palavra *arma* em latim, como se sabe, passível de constituir-se em metáfora para os órgãos sexuais masculinos,³¹ serve aos propósitos ovidianos de denúncia da impropriedade de Virgílio como escritor da *Eneida*, impropriedade, ressaltamos, que se daria, segundo a interpretação do poeta, simultaneamente nos níveis da violação aos cânones compositivos épicos (no tocante, então, à caracterização da personagem do herói) e da ofensa à casa imperial pela apresentação de uma face menos honrosa do *pater*.

O crítico italiano aventa ainda a hipótese de que tal passagem dos *Tristia* dialogue com Propércio II, 34, 63, em que, ao invés de se proceder a algo como uma denúncia da violação de Virgílio às normas estabelecidas socialmente/ poeticamente, tem-se uma espécie de “propaganda” favorável à iniciativa do poeta:³²

Propércio tinha anunciado a “Eneida” como um poema celebratório e augustano, diferenciando-o da poesia pastoral com suas ternas histórias de amor (2.34.67-76 é uma revisitação das “Éclogas” em modo elegíaco). Similarmente, Ovídio cita o Virgílio das “Éclogas” como o poeta dos casos de amor ligeiros (2.537, Phyllidis... Amaryllidis ignes): desta vez, contudo, a “Eneida” também está envolvida, e “contulit... in toros” tem como seu subtexto o “suscitat” de Propércio: o poeta que, de acordo com a ideologia augustana

²⁹ Cf. Barchiesi, op. cit., 1997, p. 27.

³⁰ *Idem et ibidem*, p. 28.

³¹ Cf. Adams, J. N. *The Latin sexual vocabulary*. London, Duckworth, 1982, p. 16-17: *Martial, whose sexual vocabulary is not highly metaphorical, admits some comparable metaphors in Priapic epigrams: 6.49.3 “columna” (for wick in the “Corpus Priapeorum”, see below). 6.73.6 “inguinis arma” (metaphors from weaponry are dealt with separately below).*

³² Cf. Barchiesi, op. cit., 1997, p. 28.

“põe em movimento” (em latim coloquial também “acorda, tira da cama”) as “armas” de *Enéias* mostrou que também pode “pô-las na cama”. O anúncio “maior do que a ‘Iliada’ ” é tão famoso que é fácil esquecer o contexto original: Propércio tinha enquadrado seu louvor da épica heróica com uma auto-representação do poeta elegíaco, reclinado num leito macio depois de uma noite de prazer. A frase exata dos “*Tristia*” 2.534 (“*arma uirumque toros*”) é sugerida por uma outra passagem programática de Propércio, em que a heroína de uma história de amor ilícito (uma Vestal enamorada de um general inimigo) contrasta “armas” épicas com as camas macias da elegia (4.4.62): “*credite, uestra meus molliet arma torus*”. Mesmo a “*Eneida*” se rendeu à elegia, e Augusto não notou.

Sendo assim, o que se dá em *Tristia* II para Barchiesi é a composição de um texto superficialmente parecido com uma carta (pois Ovídio interpela o príncipe e se dirige em seu próprio nome a ele), muito embora seus propósitos reais coincidam com a instrução literária do monarca:³³ tudo se dá como se o autor, neste poema, intentasse advertir Augusto de que, em se tratando da prática de interpretação textual, é preciso saber evitar armadilhas. Pelo que expusemos acima, bem se vê que até a *Eneida* e Virgílio, poeta agraciado com as honrarias de celebrante da nacionalidade latina, não escapariam a olhares críticos menos automatizados, o que vale dizer que o modo de leitura mais difundido nem sempre assegura, segundo Ovídio, o alcance da justa interpretação.

Daí a alegação ovidiana de que, se foi possível a Augusto ler mal a *Eneida*, o mesmo ocorreu em relação à *Ars amatoria*. Barchiesi, então, enumera algumas de suas desculpas:³⁴ não se quis ofender o príncipe no poema didático em questão, já que haveria entre seus versos “mil homenagens” ao monarca; na prática, contudo, observa o crítico, Augusto encontra-se quase ausente do texto e as únicas passagens em que se fazem menções a cifras dessa natureza relacionam-se a conteúdos de teor sexual. Por outro lado, embora o poeta ceda em parte e por vezes se reconheça involuntariamente culpado por eventuais danos à moral cívica, não teria sido apenas ele o responsável pelos estragos, já que vários monumentos públicos augustanos (teatros, circos, templos, o próprio pórtico de Lívيا...) também se prestaram ao favorecimento de ações galantes para os mal

³³ Cf. Barchiesi, op. cit., 1997, p. 28.

³⁴ *Idem et ibidem*, p. 31-32.

intencionados... Um detalhe fundamental a esse respeito, adverte-nos o crítico, é que o próprio Ovídio, na *Ars amatoria*, havia *incitado* a encontros e inícios de relacionamentos mundanos nestes mesmos locais. Evidentemente, a validade da defesa de Ovídio nessas circunstâncias depende do silenciamento completo a respeito de fatores como esse, indicadores de traços de ambigüidade presentes na *Ars* em relação ao programa moral e político do soberano.

Devemos dizer que se sobressai na leitura de Barchiesi a natureza falaciosa da poesia ovidiana: com efeito, não se pode deixar de notar a habilidade da estratégia argumentativa do poeta para favorecer a própria inocência. Como se vê pelo que dissemos acima a respeito desta questão, Ovídio, partindo do aviso contra os perigos advindos da fluidez significativa de todo discurso literário, acaba por, paradoxalmente, apresentar Virgílio como inculpatível por impropriedades e a si mesmo como autor isento das culpas que lhe teriam desencadeado o exílio (no tocante à imoralidade e antiaugustanismo da *Ars*). Parece-nos que, neste ponto, qualquer perplexidade do leitor seria mais do que justificável: em primeiro lugar, se os textos são, como o próprio poeta pretendeu demonstrar, fortemente cambiantes quanto aos sentidos, de modo que lê-los de maneiras diversas poderia resultar na própria inversão total dos mesmos (Virgílio, autor pouco recomendável apesar das aparências, Ovídio, autor “honesto” apesar das aparências), por qual “acaso” se dá que as novas leituras propostas acabem por favorecer justamente a definição de uma imagem positiva para ele? Se os textos são significativamente fluidos, por que não admitir apenas que a produção de sentidos depende *de cada leitor*, sem buscar obter uma resposta “correta” a esse respeito no plano intencional? Em outras palavras, o poeta claramente manipula a noção de fluidez proposta, usando-a como mero instrumento para tendenciosa inversão de valores no tocante à própria produção erotodidática e à épica virgiliana.

Além disso, sua “aula de literatura” a Augusto não se revela muito esclarecedora a respeito do que se encontra na concretude do texto da *Ars amatoria*: basta lembrar a questão da omissão ao incitamento à galanteria (enfim, com mulheres de qual categoria?) nos edifícios públicos. Labirinticamente, tal omissão alerta-nos para a necessidade de atentar para os perigos da crença ingênua no próprio texto que nos adverte contra os perigos da ingenuidade. Ocorre, porém, que, pelo caráter por assim dizer “encoberto” desse ilusionismo, exige-se do leitor o conhecimento prévio e pontual dos conteúdos da *Ars* para

que o desmascaramento do discurso dos *Tristia* se produza; assim, apenas em superfície se poderia pensar na sustentação da validade dos conselhos de Ovídio a respeito das questões interpretativas abordadas.

Eis, portanto, um dos mais fortes motivos pelo qual não julgamos possível atribuir à *persona* ovidiana a condição de locutora transparente de conteúdos recuperáveis de modo unívoco. A constatação da existência da dimensão lúdica e irônica mesmo na poesia dos *Tristes* (por razões óbvias, “fase” da obra do poeta em que menos seria de se esperar a adoção de uma postura diversa da gravidade) faz com que se tenha necessidade de relativizar a validade de todos os momentos em que o autor se declara disposto a falar “a sério.”

Assim, apesar de concordarmos com Labate em pontos como os que citamos acima,³⁵ parece-nos difícil dar uma resposta definitiva para a questão do grau de (des)respeito da *Ars amatoria* aos costumes romanos.³⁶ Pelo que dissermos até o momento, vê-se que as respostas divergem, de modo que, a título de exemplificação, Veyne considera que a categoria feminina mencionada na obra corresponderia sobretudo (não só) a certos tipos de mulheres livres e bem nascidas da capital,³⁷ enquanto Labate, como citamos há pouco em nota,³⁸ tende a identificá-la com as *libertinae*.

Pessoalmente, julgamos que se deve ter cautela com interpretações por demais literais da palavra de “Ovídio”, com isso designando as *personae* empregadas pelo autor ao longo de sua carreira de escritor de poesia amorosa (“apaixonado”/ *magister*); desde os *Amores*, como explicamos ao tratar especificamente dessa obra no capítulo antecedente, notava-se na produção do poeta o gosto por elementos como a sobreposição de camadas

³⁵ Cf. *supra*, p. 169.

³⁶ A esse respeito, cf. também a opinião de Barchiesi, op. cit., 2001, p. 91: *Generations of readers have doubted, and will continue to doubt, whether the “Ars” draws a sharp distinction between “safe” and “illicit” sex, but this is not what matters most here. The interpolation “nil nisi legitimum” shows that one can never be safe enough.*

³⁷ Cf. Veyne, op. cit., 1983, p. 83: *Le fin mot de l'affaire est qu'Ovide, dans ses “Amours” et son “Manuel”, songeait avec prédilection à une espèce de galanterie dont nous n'avons pas eu encore l'occasion de parler: des femmes sans mari, des oisives qui appartenaient à la bonne société et qui, non contentes de vivre librement, ne s'en cachaient même pas; avec elles l'amour était “sans risques”, assurément, et les séducteurs ne pouvaient dévoyer des dames qui l'étaient déjà; voilà ce que nous dirions et qu'un Romain n'aurait pas dit, car lorsqu'il parlait d'amour sans peur, il pensait aux femmes non mariées, aux plébéiennes, aux affranchies, aux courtisanes, à toutes celles dont les amants avaient l'indulgence de la coutume ou même de la loi; bref, notre Romain pensait par stéréotypes.*

³⁸ Cf. a nota de número vinte a este capítulo.

significativas articuladas em torno de recursos como a metáfora, o diálogo literário/metalingüístico com as tradições repercutidas, a jocosidade e mesmo a ironia. Essas opções parecem-nos apontar para uma forma expressiva que não se identificaria, em absoluto, com uma suposta comunicação linear de conteúdos. A linguagem ovidiana, apesar da aparente facilidade de entendimento que oferece num nível mais superficial, acaba por se revelar densa (trata-se de um autor erudito, que com muita frequência cita, alude e imita as obras alheias com sutileza), polissêmica ou mesmo falaciosa, como no caso dos efeitos de sentido que comentamos há pouco.

Parece-nos, agora, necessário comentar o que foi feito de certos elementos tipicamente elegíacos no contexto da *Ars amatoria*, a exemplo das noções de *seruitium* e *militia amoris*. Como já explicamos no capítulo dedicado ao esclarecimento do uso dos recursos didáticos pelo poeta na obra de nosso interesse, a noção de *seruitium* adquire aqui o sentido de uma tática, de algo que, racionalizado e descrito pelo *magister amoris* para propiciar o efeito de sedução da *puella*, pudesse e devesse ser aprendido e colocado em prática pelo *discipulus* interessado em ter controle sobre o relacionamento amoroso. Uma diferença fundamental entre a submissão do amante na elegia erótica típica e o que se nota na *Ars amatoria* diz respeito ao modo de apresentação desse elemento pelo *magister amoris*: como o prova a própria composição da obra didática de assunto amoroso, parte-se neste caso do princípio de que o amante, ao sujeitar-se ou mesmo humilhar-se diante da altivez da amada, não deve fazê-lo porque de fato deseja servir à *puella*. Na elegia, também se dava que o apaixonado se submetesse intentando abrandar a dureza da/ -o amada/ -o (e, portanto, favorecer-se de forma indireta através de seus atos no caso de uma boa retribuição), mas, no plano fictício, a própria existência do afeto por ele/ ela fazia com que, ao agir semelhantemente, mesmo que houvesse cálculo, subsistisse certo grau de dedicação nessa postura. Em outras palavras, podia ser “espontâneo” servir a quem se amava verdadeiramente, mesmo que não houvesse garantia alguma de retribuição na mesma medida. Na *Ars amatoria*, porém, o desempenho da função do amante concebida pelo *magister* confunde-se com uma espécie de papel a ser desempenhado por atores, que devem seguir atentamente um *script* prévio: o *iuuenis*, é preciso que o recordemos, poderá mesmo

escolher com quem deseja estabelecer ligações amorosas em níveis variados de seriedade.³⁹ Portanto, o *seruitium* constitui-se, dentro da concepção ovidiana do amor, em algo a princípio passível de realizar-se mecanicamente, sem grande investimento afetivo, como, aliás, as demais estratégias presentes no “curso de sedução”. Nesse sentido, parece-nos possível dizer que o que importaria a um amante bem sucedido à moda ovidiana seria unicamente a retribuição da *puella*, compreendida enquanto satisfação dos próprios interesses; a idéia da ação interesseira coloca-se, então, como elemento fundamental à compreensão do *seruitium* em sua apropriação por Ovídio na obra considerada.

A diferença entre o *seruitium* elegíaco convencional e o que se tem na *Ars amatoria* parece-nos, então, relacionar-se aos sentidos profundos associáveis a tal postura no interior de cada produção poética. Não se trata apenas da questão de uma suposta tentativa de domínio do outro (a amante) que estaria presente na *Ars* e de todo ausente da elegia estritamente compreendida: é óbvio que, servindo, submetendo-se, humilhando-se e obedecendo, havia certas chances de que o apaixonado elegíaco fosse recompensado num momento qualquer por quem amava. Assim, em ambas as produções (elegia e erotodidáxis) contava-se com o *seruitium* como instrumento hipotético de conquista ou forma de obtenção de vantagens, mesmo que pequenas e episódicas, no contexto dos relacionamentos interpessoais. Ocorre, porém, como comentamos há pouco, que a elegia típica, estruturando-se em torno do eixo passional (e não tanto prático), permitia, neste ponto, a atenuação do fator de controle do outro pelo fato de que o afeto ou mesmo o *furor* amoroso naturalmente favoreciam certa relativização da importância do “eu”, extravasada inclusive pela boa disposição em servir.

Por outro lado, em se tratando da *militia amoris*, há que se dizer que ela continua vigente no contexto da *Ars* como um dos traços essenciais da personagem do jovem amante. Apesar da artificialidade das atitudes do *iuuenis* para com a *puella*, ainda aqui há necessidade de sua submissão às exigências da mulher. O amante ovidiano, pode-se dizer, espera, guiado pelos preceitos do *magister*, poder conduzir a relação em seu proveito e sem desgastar-se emocionalmente, mas, para isso, deve pagar um preço: de maneira semelhante

³⁹ Cf. *Ars amatoria*, I, 41-42: *Dum licet et loris passim potes ire solutis,/ Elige cui dicas “tu mihi sola places”*. – Enquanto é lícito e de rédeas soltas ao acaso podes ir, escolhe a quem dizer: “Só tu me agradas.”

ao que se dava na elegia, nota-se com alguma freqüência que o amor à *puella* o submete a rudezas, exigindo que ele se mostre vigoroso e pronto a obedecer como o *miles* elegíaco:

Militiae species amor est. Discedite, segnes.
Non sunt haec timidis signa tuenda uiris;
Nox et hiemps longaeque uiae saeuique dolores
Mollibus his castris et labor omnis inest;
Saepe feres imbrem caelesti nube solutum
*Frigidus et nuda saepe iacebis humo.*⁴⁰

Desse modo, o *discipulus* ovidiano deve dispor-se a sofrer pelo menos externamente (no sentido físico), isto é, sem abraçar-se de paixão e experimentar com mágoa a dura agonia de se ver desprezado pela *puella*. Na elegia, devemos dizer, ocorria que o frio, a fome, o calor abrasador e os perigos noturnos das vielas de Roma não se constituíam no único tipo de provação por que o *iuuenis* deveria sujeitar-se a passar; como apaixonado, é evidente que tinha interiorizado a paixão, alimentando esperanças de, talvez, ser correspondido pela *puella* com a mesma intensidade. Essas esperanças, porém, viam-se frustradas pelo próprio tipo de relacionamento (instável) a que se encontrava vinculado: referimo-nos aqui ao insolúvel dilema elegíaco de querer o que, na realidade, era impossível alcançar.

Ora, o amante ovidiano da *Ars*, assegura-lhe o mestre, não mais se veria em posição de escravidão passional, já que a técnica ensinada tinha por finalidade justamente permitir-lhe o movimento desembaraçado em meio ao universo galante. Isso significa que não mais se tem na *Ars amatoria* lugar para o sofrimento advindo do difícil dilema em que se encontravam inseridos os amantes da elegia de Tibulo e Propércio. Neste novo contexto, se há alguma esperança em relação aos resultados do relacionamento, ela se vincula antes à expectativa de bem seduzir, no sentido de fazer acreditar que se ama (o que não precisa, em absoluto, ocorrer de fato) e é merecedor das atenções femininas, do que a um suposto

⁴⁰ Cf. *Ars amatoria*, II, 233-238: *O amor é um tipo de milícia. Desertai, indolentes! Não cabe a homens medrosos defender tais estandartes; a noite, o inverno, longas caminhadas, dores cruéis e todo cansaço há*

desejo de plena cumplicidade com a *puella*. Como seria previsível em se tratando de um modelo de experiência amorosa como o concebido por Ovídio na *Ars*, trata-se sobretudo de uma vivência superficial, teatralizada, sem concessão de preponderância à interiorização de emoções e a seu extravasamento em ímpetos descontrolados.

Para Labate,⁴¹ em sua proposição geral do sentido da *Ars amatoria* como tentativa do autor de afinamento da contemporaneidade das condições de existência na metrópole com a moral romana tradicional, o uso da milícia pelo poeta constitui um dos mais claros sinais de que, em sua contraposição à rigidez dos velhos valores, não pretende negá-los e substituí-los por completo pela subversão:

A ruína da tradição elegíaca é naturalmente operada por Ovídio em plena, manifesta consciência: tratava-se de contradizê-la num ponto fundamental, o vínculo com a atitude de poeta maldito, prisioneiro satisfeito da “nequitia”. Ao universo negativo de uma marginalização aceita pertencia um grupo de desvalores: “desidia”, “inertia”, “ignauia”, “segnities”, “mollities” e afins. Mas se o amor é guerra, então será também capaz de desenvolver nos seus soldados qualidades pessoais – físicas e psicológicas – coerentes com as exigências da guerra: de transformar, por isso, em valores os desvalores da elegia. Quem disse que o amor é para homens fracos, alheios a obrigações e incômodos? É, pelo contrário, como a vida militar, algo adequado apenas aos jovens, capazes de afrontar corajosamente intermináveis viagens no encalço da menina: escaladas, rios cheios pela chuva, neve, travessias invernais. É preciso resistência para suportar a noite e as intempéries nas vigílias ao ar livre; é preciso um corpo vigoroso para as ações de força (uma porta a derrubar); é preciso destreza e temerariedade para as saídas noturnas em meio a inimigos que dormem; é preciso superar pelotões (de sentinelas). A acusação de “desidia” tradicionalmente voltada contra os amantes, acusação que os poetas da elegia tinham subscrito e reivindicado, é, em suma, verdadeiramente injustificada. (...) Que tudo isso seja dito com manifesta jocosidade, não escapa a ninguém: mas o gracejo contém uma proposta cultural, que é a renúncia

nesta campanha amena; freqüentemente suportarás enregelado os aguaceiros de um céu encoberto, e freqüentemente te deitarás no chão duro.

⁴¹ Cf. op. cit., p. 94-95.

consciente capaz de mudar, das raízes à superfície, a prática de um gênero poético. (...) Ovídio, enfim, desencadeia um procedimento destinado a fazer carreira na literatura européia, aquele de uma conciliação e, portanto, de uma (mais ou menos marginal) identificação entre esfera galante e esfera militar. Isso ocorre através de um processo de homogeneização e relativização dos valores que modifica profundamente ambos os mundos. O amor, na realidade, não é mais aquele compromisso alternativo que subtraía o poeta às coisas civis e lhe invadia por completo a vida.

No que se refere a esses dois temas essenciais à elegia (*militia* e *servitium amoris*), vê-se, portanto, que as transformações contextuais relacionadas à praticidade da *Ars amatoria* (em oposição à emotividade elegíaca) e ao fato de que, no texto tratado, os sofrimentos do *miles* conformam-se à frieza da tática de conquista e não se somam necessariamente às duríssimas dores psicológicas do apaixonado acabam por modificar as características dos elementos “importados” da poesia amorosa convencional. Tem-se aqui, pois, mais uma prova de que a tradição elegíaca não foi passivamente assimilada por Ovídio: mesmo os *topoi* comentados, e que se constituíam em dois dos mais característicos pilares do edifício elegíaco, sofreram alterações a fim de se adaptarem ao novo contexto em que o poeta os inseriu.

Se é verdade que Ovídio não se mantém rigidamente fiel aos cânones elegíacos, deve-se dizer que, por outro lado, existem certos elementos de continuidade entre seu próprio modelo de composição no gênero (tal como esse se configura nos *Amores*) e o que se vê na obra erotodidática de nosso interesse. Como comentamos ao apresentar as opiniões de Conte a respeito da saída da poética ovidiana dos limites genéricos impostos à elegia tradicional,⁴² existe certa continuidade entre a elegia e a erotodidáxis do autor no que se refere aos aspectos ideológicos de sua constituição: em ambos os casos, cessa o sentido dos textos como espaço de refúgio do apaixonado que se furta a um mundo (a sociedade romana em sentido amplo) que não o satisfaz. A isso também se relaciona, é evidente, a idéia de Labate a respeito da atualização da velha moral, para ele operada por Ovídio ao

⁴² Cf. diretamente em Conte, op. cit., 1994 a, p. 49.

incorporar de modo não agressivo a seu universo temático elementos vinculados ao refinamento e leveza de maneiras da idade de Augusto.

Como exemplo pontual dessa continuidade, poder-se-ia citar a renúncia do poeta à agressividade virulenta contra certos tipos considerados absolutamente desprezíveis pelas regras elegíacas usuais. Como se sabe, o apaixonado elegíaco típico tinha como núcleo valorativo de sua existência (nisso incluindo-se, como explicamos no capítulo antecedente, a centelha geradora de seu fazer poético)⁴³ a experiência da paixão; não lhe dizia respeito, ao menos de modo direto, ocupar-se com o lado prático da vida, de forma que não apenas havia omissão ao engajamento político-militar como também, o poeta, que se declarava *pauper*⁴⁴ e satisfeito com essa condição, evitava quaisquer preocupações relacionadas ao lucro, compreendido enquanto aquisição de bens materiais e aumento da própria riqueza.

Uma vez estabelecidos esses princípios de vida, bem se pode compreender o porquê da repulsa dos apaixonados típicos, sobretudo os que se encontram nas elegias de Propércio e Tibulo, a personagens como a *lena* (alcoviteira/ caftina) e o *diues amator*, caracteres antielegíacos por excelência: tais personagens, como se depreende do que representam socialmente, vinculam-se à dimensão da praticidade. No primeiro caso, tem-se a figura da velha mulher mais do que experiente (também ela ex-cortesã?) que se interpõe entre a *puella* e o amante “pobre” para, se possível, desfazer a relação entre ambos. Tal relacionamento, bem se vê, não beneficia a *puella* no tocante às compensações materiais dele advindas; nesse sentido, de que valem o afeto e a desvelo do apaixonado/ poeta, suas juras de amor e noites passadas em claro diante da soleira da amada, os versos dedicados à menina e os pequenos presentes ofertados para simbolizar a ternura? Por sua vez, o *diues amator* associa-se, para o apaixonado/ poeta, à imagem do homem que, em concorrência desleal, consegue obter os favores da *puella* sem necessidade de ter de se esforçar muito: basta-lhe abrir a bolsa e prover a ela aquilo pelo que seus desejos de consumo anseiam. A *puella* elegíaca, não nos esqueçamos, é mulher de gostos espirituais e materiais refinados: o ambiente em que se movimenta, urbano e muitas vezes identificável com os meios elegantes da capital, impõe certas exigências a seus participantes. Assim, os presentes

⁴³ Cf. *supra*, p. 110.

⁴⁴ Cf. Tibulo I, 1.

valiosos e as generosas doações do amante obviamente se contam entre o que seria muito bem recebido por tal mulher como prova de “devotamento”.

Ora, aquilo que a *lena* incita a buscar e o *diues amator* provê se encontra justamente no pólo oposto dos valores elegíacos: ao poeta/ apaixonado, parece-nos, tudo resultaria em sucesso caso a menina se satisfizesse com aquilo que o satisfaz. Uma vez que sua escolha de vida/ poesia se identifica com o amor, depurada o quanto possível da interferência de fatores externos a essa dimensão, ele não pode aquiescer aos apelos materiais senão a preço de sacrificar por completo o modelo existencial almejado: bastaria que se decidisse pela forma de vida considerada produtiva pelos “honestos”, isto é, alheia à *nequitia*, e eis que o veríamos de imediato reconduzido ao mundo dos homens vulgares, ou seja, incapazes de valorizar o que de fato merece ser valorizado. Um típico exemplo da postura antielegíaca diante da vida e do amor refere-se ao amante de Nêmesis, com quem ela cruelmente partiu para uma temporada no campo a despeito do amor de Tibulo (II, 3): trata-se, entrevemos, de um homem grosseiro, não só por sua condição de novo rico (ex-escravo enriquecido), mas também porque, provavelmente incapaz de seduzir a amante por seus dons pessoais, vale-se do dinheiro para comprá-la.

Em contrapartida, a produção ovidiana não apresenta essa questão de modo tão cerrado, pois o amor, perdendo a condição de valor único e absoluto, não só pode infiltrar-se em camadas variadas do tecido social como ainda admite receber influências de outros planos, não estritamente identificados com seu campo experiencial. Mario Labate⁴⁵ fez proveitosas observações a esse respeito, referindo-se especificamente ao papel destinado ao *diues* no contexto da didascálica amorosa ovidiana:

O “diues amator”, antes odioso e desprezado, obtém, por isso, da boca do poeta “praeceptor”, o reconhecimento de sua função na sociedade galante: o dinheiro não é mais apresentado apenas como a força destruidora do amor e do mundo elegíaco; pode também ele encontrar, com direito, o seu lugar. O poeta da “Ars” recupera, então, da elegia, o que era o seu tradicional antimundo, compartilha de agora em diante palavras e conselhos de quem (a “lena” por exemplo) se lhe fazia porta-voz. Mas com uma correção

⁴⁵ Cf. op. cit., p. 89.

importante: é cuidadosamente eliminado qualquer traço mais propriamente antagonístico, e, a saber, antes de tudo, aquela bagagem de exasperado cinismo, de vulgar rapacidade. No mundo da elegia “subjativa” (sobretudo properciana e tibuliana), o poeta amante pretendia excluir o “diues amator”. (...) A outra parte, porém, decerto não se mostrava mais compreensiva; os conselhos da “lena” negavam qualquer direito ao amor e à poesia. Agora, pelo contrário, o amor é indicado como espaço capaz de abrir-se aos diversos setores da vida: o rico pensará nos presentes, mas também jurisconsultos e oradores não ficarão de fora, terão oportunidade de se fazer apreciar, integrando-se ao mundo erótico e integrando a “puella” à vida civil;

Por outro lado, um crítico como Conte acredita que a imagem da *lena* traçada pelo poeta em *Amores* I, 8 difere substancialmente do que se nota nos demais elegíacos.⁴⁶

É preciso ressaltar, todavia, que a admissão do *diues amator* e a “retratação” da *lena* nos contextos da *Ars amatoria* e dos *Amores* não implicam a aprovação pelo poeta da plena mercantilização do amor e da vida. Trata-se apenas de reconhecer que a cada amante, dependendo de seus atributos pessoais, cabe lutar com uma estratégia de conquista. É evidente que, como mestre da sedução regrada pela arte, Ovídio não poderia admitir a inutilidade da técnica que ensina, defendendo algo como a simples obtenção de favores das mulheres com quem o *iuuenis* deseja relacionar-se através do oferecimento de presentes e dinheiro. Se isso ocorresse, dever-nos-íamos perguntar, como justificar a necessidade de compor a *Ars amatoria*? Tal atitude não representaria o próprio desmantelamento da situação fictícia de “ensino”, que pressupõe, antes de mais nada, a existência de uma matéria digna de ser tratada? A eficácia da técnica, ao invés disso, reside sobretudo em sua propriedade de facilitar o sucesso de todo aquele que se disponha a aprendê-la e pô-la em

⁴⁶ Cf. op. cit., 1994 b, p. 344: *An important link between the two works is, as was said, elegy I, 8 of the “Amores”, in which the poet elaborates a motif already traditional in elegiac poetry, that of the old “lena”, the cunning, experienced procuress who advises a young woman on the best way to capitalize on her qualities with the various suitors. Leaving aside the conventional features, however, Ovid’s attitude is quite different. To him, the “lena” so deprecated by the elegiac tradition (Propertius 4.5) appears in a fundamentally positive light; her shrewd realism and cynical views do not sound different from the advice that the poet himself imparts to the lover in his didactic work. The “lena” is the parent of the didactic poet, of the teacher of love, since the conception of love presupposed by the two works is analogous. The only difference is that in the “Amores” the poet, bound by the elegiac convention, is also the lover, the protagonist in the love adventures, a part of the director of the love relation, the knowledgeable supervisor over the playing of roles.*

prática, independentemente do fato de que seja pobre ou rico. Na própria *Ars*, encontram-se declarações do *magister* a respeito de necessidade de distinguir entre o *cultus* (refinamento e sutileza em que se insere a própria estratégia de conquista proposta por ele) e o luxo desnecessário:

*Quid de ueste loquar? Nec nunc segmenta requiro,
Nec quae de Tyrio murice, lana, rubes;
Cum tot prodierint pretio leuiore colores,
Quis furor est census corpore ferre suos?
Aeris ecce color, tum cum sine nubibus aer,
Nec tepidus pluuias concitat Auster aquas.
Ecce tibi similis, quae quondam Phrixon et Hellen
Diceris Inois eripuisse dolis.
Hic undas imitatur, habet quoque nomen ab undis;
Crediderim nymphas hac ego ueste tegi.⁴⁷*

Tais posicionamentos de sua parte indicam, como afirmamos há pouco, a necessidade de valorização da técnica ensinada pelo *magister*, sempre preferível à grosseria identificada, por um lado, com a rusticidade e, por outro, com qualquer ostentação de mau gosto. A esse respeito, uma dos traços constantes da preceptística ovidiana parece ser a recomendação do equilíbrio, da cautela necessária a evitar os extremos.

Eis, na reprovação do luxo gratuito, um ponto de continuidade entre a elegia típica (não só ovidiana) e o teor dos ensinamentos da *Ars amatoria*. Em certos casos, porém, nota-se como que certa incompatibilidade entre a dimensão didática (teórica) da obra e sua natureza de poesia amorosa. Consideramos bastante esclarecedora desse tipo de ocorrência a passagem da *Ars* em que, após recomendar ao *iuuenis* a paciência absoluta com as

⁴⁷ Cf. *Ars amatoria*, III, 169-178: *Que dizer das roupas? Não exijo bordados nem tu, ó lã, que te enrubesces no mûrice púrpura. Quando há tanta oferta de cores menos dispendiosas, que loucura é a de levar sobre o corpo toda uma fortuna? Eis a cor da atmosfera quando o ar está sem nuvens, e o Austro tépido não precipita as águas pluviais. Eis uma cor semelhante à tua, que outrora se diz ter livrado Frixo e Helena dos dolos de Ino. Este tom imita as ondas, e tem também o nome delas; julgaria que as ninfas se cobriram com esta veste.*

traições da *puella*, o *magister* reconhece que ele próprio não suportaria ater-se ao que aconselha:

*Innuet illa; feras; scribet, ne tange tabellas;
 Vnde uolet, ueniat, quoque libebit, eat.
 Hoc in legitima prestant uxore mariti,
 Cum, tener, ad partes tu quoque, Somne uenis.
 Hac ego, confiteor, non sum perfectus in arte.
 Quid faciam? monitis sum minor ipse meis.
 Mene palam nostrae det quisquam signa puellae?
 Et patiar, nec me quolibet ira ferat?
 Oscula uir dederat, memini, suus; oscula questus
 Sum data; barbaria noster abundat amor.⁴⁸*

Nesse caso, Ovídio dá a entender que certas reações inesperadas do amante diante da infidelidade de sua *puella* podem vir a produzir-se, apesar dos conselhos contrários a tais excessos. Verifica-se, então, a permanência da velha psique elegíaca em caso dessas perdas súbitas de controle; o apaixonado elegíaco, bem o lembramos, revoltava-se por vezes em razão das traições da menina. Em Propércio III, 24, elegia em que se dá o “rompimento” entre o amante/ poeta e Cíntia, ele adverte a amada contra os perigos de sua crença demasiada na própria beleza, como se toda a perfídia do mundo fosse suportável em razão da garantia de sobrevivência da relação assegurada pela forma. Cíntia era bela, mas volúvel e cruel: a partir de um determinado momento, identificado com a elegia que comentamos, o amante parece cansar-se de suportar o “gênio difícil” da *puella*. Entre as causas do rompimento, os leitores das elegias propercianas não podem deixar de incluir as ocasiões em que Cíntia traiu o poeta, muitas vezes preferindo-o a ninguém menos do que o *diues amator*. Assim, o *discidium* entre ambos, embora se constitua numa reação tardia de

⁴⁸ Cf. *Ars amatoria*, II, 543-552: *Ela sinalizará com a cabeça para ele: aguenta-o; ele vai escrever-lhe: não toques nas tabuletas. Que ela venha donde quiser e vá para onde deseja estar. Assim agem os maridos para com a esposa legítima quando também tu, ó brando sono, vens ao que te cabe. Eu, confesso, não primo nesta arte. Que fazer? Eu próprio sou mais fraco que meus conselhos. Que alguém faça sinais a minha menina*

Propércio aos maus-tratos infligidos pela amante, representa um momento de rejeição ao pleno conformismo, como se sua paciência, finalmente esgotada pelos excessos a que se sujeitara por longo tempo, tivesse de fato acabado. É interessante ressaltar que Propércio fala da época de submissão às inclemências de Cíntia como se se tratasse de um período de cegueira em sua vida:

*Haec ego, non ferro, non igne coactus, et ipsa
 Naufragus Aegaea uera fatebatur aqua.
 Correptus saeuo Veneris torrebatur alieno;
 Virtus eram uersas in mea terga manus.
 Ecce coronatae portum tetigere carinae,
 Traiectae Syrtes, ancora iacta mihi est.
 Nunc demum uasto fessi resipiscimus aestu,
 Vulneraque ad sanum nunc coiere mea.
 Mens bona, si qua dea es, tua me in sacraria dono:
 Exciderant surdo tot mea uota Ioui.⁴⁹*

De certo modo, o que Ovídio recomenda aos *discipuli* é também uma cegueira (relevar a infidelidade explícita), com a diferença de que, neste caso, deve-se fingir não ver em nome da *sapientia* amorosa do conquistador, que reconhece o autocontrole como poderoso instrumento de sedução em todas as situações. A cegueira properciana (*non... uera fatebatur*), então, decorria do próprio *furor* passionai, impondo-se poderosamente sobre o amante como força maior a que não era possível resistir, enquanto que Ovídio chega a prescrevê-la como mais uma das táticas a serem adotadas com frieza antes de, por fim, reconhecer a dificuldade extrema de levar a cabo este ponto específico de seu programa de sedução.

diante de mim? E poderia suportar, e poderia a ira não me arrastar para qualquer ponto? Seu homem, bem me lembro, dera-lhe beijos; queixei-me dos beijos dados: meu amor abunda em barbárie.

⁴⁹ Cf. Propércio III, 24, 11-20: *Eu não reconhecia essas verdades coagido pelo ferro, nem pelo fogo nem, naufrago, pelas próprias águas do Egeu. Arrebatado, queimava-me o fogo cruel de Vênus; estava atado, tinha as mãos voltadas para as costas. Eis que as quilhas coroadas tocaram o porto: as Sírtis foram ultrapassadas e lancei minha âncora. Agora finalmente volto a mim, cansado das enormes e agitadas vagas,*

Por outro lado, ainda na passagem properciana transcrita acima, a metáfora da ancoragem em porto seguro identifica-se com a recuperação da razão perdida em meio aos torvelinhos da paixão. A fase experiencial anterior à ancoragem, isto é, a travessia do mar agitado, foi evocada pelo poeta através da referência às Sirtes, golfos do litoral norte-africano conhecidos pelos muitos perigos que ofereciam aos navegantes: bancos de areia submersos ponteavam-nos em certos locais, representando risco de choque e naufrágio para os que se arriscassem a percorrer a região.⁵⁰

Curiosamente, Ovídio utilizará uma imagem parecida na *Ars*, empregando-a para referir-se, no término do livro I, ao alcance do final de uma etapa de composição da obra:

Pars superat coepti, pars est exhausta laboris;

*Hic teneat nostras ancora iacta rates.*⁵¹

Parece-nos que a noção da ancoragem empregada por Ovídio neste contexto também introduz traços significativos relacionados à razão, no sentido de que essa “chegada” corresponde ao cumprimento parcial do plano de instrução inicialmente estabelecido. Em outras palavras, o poeta, ao declarar a realização da etapa identificada com o livro I da *Ars*, tem consciência a) de ter desempenhado parte do que se propôs a fazer como “teórico do amor” e b) de que ainda restam outros pontos a serem desenvolvidos futuramente. A passagem, portanto, de teor metalingüístico, opera como sinalizador da reflexão de uma espécie de consciência (a “mente” do *magister*) a respeito do andamento do fluxo compositivo do poema; se a ancoragem se identifica com o término do livro citado, é evidente que a “viagem” correspondeu à contínua composição dos versos pelo “mestre” até este trecho. Como se vê, então, o elemento racional/ consciência não se opõe aqui à desordem de um desequilíbrio emocional anterior, mas significa apenas que o *magister* não se perde em meio ao ato de compor e oferecer os preceitos aos *discipuli*; com

e agora minhas feridas cicatrizam. Lucidez, se és uma deusa, entrego-me a teus santuários. Todos os meus votos foram esquecidos por um Júpiter surdo.

⁵⁰ Cf. nota ao termo “Sirtes” na tradução da *Eneida* de Virgílio preparada pela Atena Editora (Virgílio. *Eneida*. Estudo introdutório, glossário mitológico e tradução em prosa de G. D. Leoni e Neyde Ramos de Assis. São Paulo, Atena Editora, s.d., p. 383): *Amplios golfos do mar Líbico, perigosos pelas camadas móveis das areias, onde os navios encalhavam.*

essa ancoragem, poder-se-ia dizer, não se produz algo como a fuga ao pesadelo de um amor difícil para o poeta.

Por outro lado, é preciso dizer que a chegada ao porto do amante properciano não se exclui de todo a funções metalingüísticas: como comentamos ao explicar as características gerais da produção elegíaca do autor no capítulo precedente, este poema se constitui numa espécie de marco territorial dentro do conjunto de seus quatro livros. Como se sabe, essa ruptura com Cíntia significa, no nível temático, a evidente adoção pelo poeta de novos rumos compositivos. Assim, a travessia das Sirtes a que Propércio se refere poderia indicar também sua travessia compositiva como escritor da poesia centrada na tempestuosa relação com a amada. Se nos lembrarmos ainda de que, na elegia típica, poeta e amante se confundiam numa só pessoa, veremos que se produz neste caso forte sobreposição de sentidos possibilitada pela bipartição do “eu” elegíaco entre as funções mencionadas.

O mesmo não se dá exatamente no caso do emprego da metáfora da ancoragem por Ovídio no trecho discutido. É verdade que, com o término do livro primeiro da *Ars*, não só o *magister* progrediu até esse ponto: o *discipulus*, com efeito, deve idealmente tê-lo acompanhado no (per)curso de sedução e também se pode dizer chegado a um “porto.” Entretanto, o próprio cessar da identificação entre ambos faz com que essas duas chegadas já não se imbriquem de modo tão próximo. Em Propércio, deixar de amar “Cíntia” (chegar ao porto da Razão) podia corresponder automaticamente, como explicamos, a deixar de escrever poesia amorosa (Cíntia era o centro de sua vida como amante, “cidadão” do universo amoroso e autor elegíaco); isso significa que o próprio abandono da amante era a desistência simultânea da elegia erótica praticada até então. O que se tem em Ovídio, porém, pede que se conserve a distinção entre a prática do *magister* como foco de emanção das coordenadas a serem seguidas e a audição atenta do *discipulus*, que deverá, por sua vez, colaborar com sua parte a fim de que a ancoragem anunciada de fato se cumpra para si, não se confundindo com meras palavras dispersas aos ventos; nesse sentido é que nos parece possível afirmar que o presente sucesso de Ovídio como instrutor amoroso não se confunde de forma imediata com o sucesso do *discipulus* na concretude de suas próprias relações amorosas.

⁵¹ Cf. *Ars*, I, 769-770: *Parte do plano conclui-se, em parte esgotou-se o labor. Que a âncora lançada detenha aqui a nossa nau.*

Com esse longo excurso, esperamos ter demonstrado de que modo o emprego da mesma metáfora por Propércio e o Ovídio da *Ars amatoria* resulta em efeitos diversos em um e outro caso. Essa diversidade, é importante ressaltar, relaciona-se, entre outros fatores, à estruturação dos poemas enquanto poesia "subjativa" ou obra didática; pode-se dizer, pois, que a macro-organização dos textos segundo uma ou outra das formas compositivas mencionadas interfere mesmo no nível dos detalhes miúdos.

Por fim, ainda a respeito da eclosão da incompatibilidade entre amor e técnica racional, restam algumas observações. Faz parte do ofício do *magister amoris* racionalizar todos os componentes da vida amorosa, dos primeiros olhares à intimidade do leito. Entre tais extremos do itinerário de conquista, é certo que hão de se oferecer oportunidades para que o *discipulus* refreie o próprio ímpeto de posse exclusiva sobre a *puella* conquistada: mesmo nesses casos, por mais difícil que seja manter o controle sobre si mesmo, seria recomendável e útil que ele se abstinhasse de grandes demonstrações de revolta e, especialmente, violência.

Como a experiência, porém, comprova, existe considerável distância entre teoria e prática, já que, muitas vezes, o que se mostra coerente e praticável como idéia não encontra condições razoáveis de realização na concretude da vida. Desse modo, a confissão do *magister* (que por alguns instantes se coloca na mesma perspectiva daqueles a quem fala) a respeito da própria fraqueza introduz um toque de realismo numa preceptística que, não se pode deixar de dizer, aproxima-se por vezes do altamente imaginativo: a própria insistência sobre a necessidade de controle absoluto sobre todos os gestos e palavras, por mais ínfimos que sejam, poderia com razão fazer vir ao leitor a idéia de que apenas aos grandes atores caberia desempenhar bem o papel do amante. Essa impressão de artificialismo aumenta, obviamente, em função do fato de que o tema de ensino/ aprendizagem proposto pela obra se relaciona a um plano da vida humana resistente a sujeitar-se à razão.

Neste ponto, o "realismo" é conferido ao texto da *Ars* pela continuidade da impaciência dos amantes contra tudo o que se interpusesse entre eles e suas *puellae*, fossem os interesses materiais desmedidos dessas últimas, a influência negativa de uma alcoviteira afinada com a praticidade da vida, as longas viagens por mar (ocasiões eventuais de ingresso da amante nas expedições de magistrados/ amantes a províncias distantes), as portas fechadas da casa da menina... Como explicamos no capítulo dedicado ao comentário

da poética elegíaca, de fato havia certos elementos nessa produção que produziam algum efeito de “sinceridade”;⁵² assim, a recuperação dos ciúmes de seu contexto original e sua inserção na didascálica acabam por produzir efeitos semelhantes também aqui.

Um tema que não se pode deixar de trazer à discussão relaciona-se à transformação da *puella* elegíaca em *discipula*. A esse respeito, parece-nos que não se poderia dizer que a destinação de ensinamentos à personagem da/ do amante se constitua numa novidade plena da *Ars* em relação à elegia erótica típica. Como comentamos a respeito do poema I, 8 de Tibulo,⁵³ em que o poeta oferecia preceitos a Márato para auxiliá-lo a conquistar uma moça cruel, também se dava nesse tipo de produção que os ensinamentos se voltassem não apenas ao público mais vasto dos textos, mas, especificamente, ao *puer*; decerto ocorria na elegia que a leitura de um poema como esse poderia servir à instrução simultânea do destinatário particularizado dos preceitos (no caso citado, Márato) e do público que se detivesse sobre ele, mas, a rigor, a “palestra” inseria-se no contexto da comunicação fictícia (e afetiva) entre o poeta/ *magister* e o *puer*/ *discipulus* nomeado. Contudo, na obra didática em questão, há que se notar que a *puella* deixa de ser amante do *magister*, tornando-se, simplesmente, em relação a ele, uma “aluna”: isso significa que, se preceitos também são dirigidos a ela neste caso, trata-se de endereçá-los a alguém que se constitui apenas na amante de outros. Tem-se, pois, nesse deslocamento, como que um reflexo do cessar da identificação entre o poeta e o amante elegíaco.

Além dessa diferença, dá-se que, à primeira vista, a atitude de Ovídio para com as mulheres ao instruí-las para o amor poderia ser considerada como, em suas próprias palavras, “fornecimento de armas”⁵⁴ ao inimigo. Segundo essa interpretação, o ensinamento de táticas de domínio sobre os homens após tê-los previamente instruído na mesma matéria em relação ao sexo oposto assumiria ares de traição contra os antigos “alunos”.

⁵² Cf. *supra*, p. 135.

⁵³ Cf. *supra*, p. 142.

⁵⁴ Cf. *Ars*, III, 1-2: *Arma dedi Danais in Amazonas; arma supersunt/ Quae tibi dem et turmae, Penthesilea, tuae.* – Armei os dânaos contra as amazonas; sobejam as armas que a ti, ó Pentésiléia, e a tua tropa possa dar.

Certas leituras, porém, têm ressaltado a face em grande parte enganadora dessa aparente reversão “em favor” da mulher. Para Holzbergh,⁵⁵ certos trechos do livro III da *Ars* manifestam o que chamou de “manipulação da mulher” (*womanipulation*):

As mulheres, sem sombra de dúvida, acham útil receber conselhos de um especialista sobre como podem tornar-se o mais atraentes possível. Após o proêmio, então (1-100), o preceptor começa seu novo curso com instruções a respeito dos cuidados de beleza (101-250). Mas uma mulher de carne e osso dificilmente poderá sentir-se envolvida de maneira direta pelos preceitos que se oferecem aqui. Pois uma figura sem alma é mecanicamente construída diante de nossos olhos, de forma que seu único propósito é servir de instrumento para as fantasias do homem a respeito do que é a beleza feminina. Como se isso não fosse ruim o bastante, o preceptor finaliza sua exposição com os mais interessantes penteados (133-168), roupas (169-192), e cosméticos (193-250), ensaiando com suas alunas, como se fosse um diretor cênico, como deveriam agir em público. Ele faz pedidos como este, por exemplo:

*sint modici rictus, paruaeque utrimque lacunae,
et summos dentes ima labella tegant
nec suo perpetuo contendant ilia risu,
sed leue nescio quid femineumque sonnet.*

*Seja módica a abertura e estreitas as fendas de ambos os lados da boca;
que as extremidades dos lábios cubram a raiz dos dentes,
nem se sacudam perpetuamente os ventres nessa hora;
soe, porém, algo de leve e feminino. (III, 283-286)*

O que ocupa o locutor elegíaco aqui, enquanto se constrói a “puella” perfeita, não é mais apenas a “forja da mulher”, é a “manipulação da mulher”. No final do curso, tudo

⁵⁵ Cf. op. cit., p. 103-105.

se encaminhou de tal forma que o preceptor pode concluir que o físico de uma mulher deveria ditar a posição sexual que ela adota (...).

Como se vê, as “puellae” não recebem um tipo de preceito de variação dos prazeres que pudesse ser útil a elas; pelo contrário, são encarregadas de suas respectivas funções.

Na elegia, fosse ela ovidiana ou de outros autores, a mesma vertente crítica também encontrava elementos distoantes da imagem superficial da *puella* como senhora absoluta e pólo exclusivo de emanção de poder no plano do relacionamento com o *iuuenis*. Basta lembrar o que comentamos no capítulo antecedente⁵⁶ a respeito do poema de Propércio em que, ao observar o sono de Cíntia, o apaixonado preocupa-se em imaginar o que possa estar ocorrendo com ela mesmo em sonho (algum outro a terá em seus braços nesse momento?); daí a possibilidade de que Greene leia o trecho como espécie de manifestação de pesada vigilância masculina sobre a mulher.⁵⁷

A isso, porém, devemos acrescentar que a questão do engano ou domínio dos que se tomam como “alunos” não nos parece restringir-se apenas ao lado feminino, já que certos elementos da *Ars* resultavam falaciosos mesmo para o *iuuenis*. Nesse sentido, as observações de Sharrock⁵⁸ a respeito da manipulação do amante por um *magister* que promete “auxiliá-lo” contribuem para construir uma imagem desse último que não mais se afina com a plena disposição em “ensinar”.

Por fim, como último ponto a tratar-se neste capítulo, é preciso comentar brevemente a questão do uso do mito na *Ars amatoria*. Em relação ao modo de emprego do mito na elegia típica (Propércio e Tibulo), a *Ars* apresenta particularidades: o que dissemos a respeito dessa questão no capítulo precedente,⁵⁹ em relação aos autores citados, permite-nos dizer a) que Tibulo muito pouco empregou a fábula grega sob quaisquer das formas enumeradas por Boucher⁶⁰ (preferência, nos termos de Bright, pela “mitologização” da

⁵⁶ Cf. *supra*, p. 129.

⁵⁷ Cf. Greene, op. cit., p. 57.

⁵⁸ Cf. Sharrock, op. cit., p. 33 ss.

⁵⁹ Cf. *supra*, p. 146.

⁶⁰ Cf. Boucher, op. cit., p. 242.

própria experiência do apaixonado⁶¹) e b) que Propércio se valeu com enorme frequência dos mitos literários.

Ora, Ovídio, que também recorre com muita frequência aos mitos gregos na *Ars*, diferencia-se de Tibulo pelo próprio fato de empregá-los com tal intensidade; quanto ao mesmo aspecto da produção properciana, há que se notar que, enquanto Propércio não privilegia a narrativa desenvolvida como modo de realização textual do mito (preferindo aludir e referir-se brevemente às várias fábulas tematizadas), Ovídio, como notado por Boucher, faz uso muito mais difundido dessa forma compositiva.⁶²

Assim, se nada havia na elegia de parecido com o emprego generalizado do *exemplum* sob a forma de narrativa longa, parece-nos mais prudente atribuir esse traço formal da *Ars* a sua herança didática, já que nessa tradição, desde Hesíodo, aliás, recorria-se comumente à fábula narrada com fins de exemplificação.

Por outro lado, além da exemplificação/ ilustração de preceitos didáticos (realizada através do emprego de mitos desenvolvidos em narrativas plenas ou de alusões breves⁶³), recorre-se ao mito na *Ars* para a) o estabelecimento de comparações com acontecimentos de um passado rude quando contraposto à época coeva ao poeta e a seu ideal amoroso⁶⁴ e b) aproximar aspectos lendários de práticas e experiências ainda vigentes.⁶⁵ Nos dois primeiros casos, ou seja, em se tratando do *exemplum* e da “denúncia” da rudeza passada, pode-se dizer que o mito se presta a favorecer o didatismo de forma direta, ajudando o *magister* a ensinar como parte do instrumental pedagógico ou operando “propagandisticamente” em favor do abandono da antiga grosseria e do descontrole no plano da vivência amorosa.

Por sua vez, o estabelecimento de nexos entre o mito e a realidade concreta dos tempos do poeta corresponde a um uso muito difundido na literatura clássica (em especial,

⁶¹ Cf. Bright, op. cit., p. 12-13.

⁶² Cf. Boucher, op. cit., p. 248: *L'intention de Propertius apparaît bien dans le fait que les “exempla” brefs, soit isolés, soit groupés, sont nombreux dans ses vers, mais qu'il n'y a guère d'exempla longs: tout au contraire Ovide qui fait un usage narratif des exempla, use volontiers d'exempla longs, surtout dans l' “Ars amatoria”.*

⁶³ Cf. nota de número cento e quatorze ao segundo capítulo deste estudo.

⁶⁴ Como típico exemplo desse procedimento, considere-se o episódio do rapto das sabinas, descrito em *Ars*, I, 101-134.

⁶⁵ Como típico exemplo deste procedimento, considere-se a menção aos cabelos soltos de Apolo no contexto da recomendação dos diversos tipos de penteado às *discipulae* (*Ars*, III, 142).

como dissemos há pouco, na elegia properciana): trata-se de conferir certa dignificação ao que se tematiza através de seu vínculo com o onirismo e o encantamento míticos. Neste caso, à semelhança do que Veyne descreveu ao tratar da elegia de Propércio,⁶⁶ não nos parece que se empregue o mito na *Ars* de modo de todo alheio a funcionamentos de humor e ironia. Assim, logo no início do livro primeiro do poema, o *magister* aproxima o próprio domínio de Cupido da atividade de Quíron como preceptor de Aquiles. Devemos, no entanto, ressaltar que enquanto o centauro mencionado, conhecido pela sabedoria e por seu rigor pedagógico, realmente se propôs a formar o aluno, o mesmo não se pode dizer de Ovídio em relação ao deus: haveria quem, *falando a sério*, pudesse propor-se a uma empresa tão temerária quanto disciplinar o Amor?

⁶⁶ Cf. comentário a respeito na página de número cento e trinta e dois deste estudo.

V- Epílogo.

Pelo que se disse nos capítulos anteriores, esperamos ter oferecido ao leitor os elementos necessários para que se compreenda em que medida a *Ars amatoria* de Ovídio se apropria dos recursos discursivo-formais oriundos da tradição didascálica e da elegia erótica romana. Nesse percurso, um aspecto de fundamental importância a destacar-se no modo de apropriação pelo autor das fontes de que se nutre poeticamente diz respeito ao fato de que ele as transforma e adapta às necessidades expressivas da nova obra que se cria.

No tocante à elegia erótica romana, essa adaptação pode ser compreendida de modo mais transformador, pois, como explicamos, já não sobrevive organicamente a elegia tradicional praticada por Propércio e Tibulo no texto da *Ars*: trata-se da recuperação fragmentária dos elementos constitutivos desse tipo de produção poética, de maneira apenas parcial. Há parcialidade nesse uso pois, há que se ressaltar, certos traços essenciais ao universo elegíaco chegam a desaparecer por completo na obra de que tratamos, a exemplo da identificação da voz poética com a fala do apaixonado e a própria concepção do amor como experiência reivindicadora de todas as suas energias.

Além disso, não se lê a *Ars amatoria* como se lêem as elegias, em que pese o reconhecimento da presença do repertório originário dessas últimas no poema didático de que tratamos. A produção elegíaca, ainda que por vezes admitisse o desenvolvimento do tema do *magisterium amoris* como uma das possíveis variações compositivas dos textos, desconhecia seu emprego de forma não episódica, meras situações em que o locutor se propunha por algum tempo (num poema ou outro de duração variável) como instrutor dos amantes. Assim, o *magister amoris* ovidiano ganha perceptivelmente em espaço e especialização, de modo que adquire as condições necessárias não só ao oferecimento eventual de preceitos, mas à proposição de todo um “curso” para sedução e manutenção da relação amorosa estabelecida.

Os tópicos de “ensinamento”, então, transformam-se em lugares de acolhimento dos temas maciçamente derivados da elegia, submetidos, contudo, nesse novo contexto, ao papel de conteúdos necessários à exposição teórica do *magister*. Nesse movimento de adaptação, como seria esperado, ocorre que se acaba por realizar uma espécie de catalogação dos temas típicos da elegia. Tem-se, com efeito, sua apresentação seqüencial sem que, interligando-se entre si de modo a constituírem unidades particularizadas

(elegias), possam ser considerados como integrantes dos sucessivos passos por que devem passar os *discipuli* em sua trajetória de aprendizado.

Nesse sentido, a poética elegíaca subsiste na *Ars* antes como memória do que como presença efetiva, com isso compreendendo-a enquanto maquinaria geradora de sentidos em todo seu potencial expressivo. Ovídio, por força das adaptações a que submeteu a matéria elegíaca na *Ars*, eliminou-lhe a dramaticidade, o que significa que, muito embora se tenha no poema um fundo amoroso advindo de um tipo de produção literária, como é sabido, em que o amor e a angústia praticamente se equiparavam, há lugar para manifestação generalizada do humor no novo contexto. Certas leituras críticas, é bem verdade, demonstraram a presença do humor já na produção elegíaca canônica,¹ mas, nesse caso, sempre se oferecia a possibilidade de expressão do sofrer pelo eu-poético, fosse ele mais ou menos convincente.

Na *Ars*, ao invés disso, a própria praticidade de quem fala como “tratadista” (e não como amante frustrado) favorece a mudança de enfoque e “tom” no tocante à abordagem do tema. No que diz respeito ao amante a ser instruído por Ovídio, também ocorre que, ao menos segundo as promessas do *magister*, os prognósticos para o futuro (decerto positivos se perseverar na prática amorosa proposta) recomendam uma postura diversa daquela de quem se escravizava à dor.

Por outro lado, a face didática da *Ars*, aquela que *grosso modo* lhe determina a estruturação comunicativa e poética, também não se furta a modificações, como se explicou no capítulo segundo deste trabalho. Tal adaptação, porém, não se dá de forma “radical”, no sentido de que não fosse mais possível reconhecer no texto que temos diante dos olhos ao menos a permanência dos recursos expressivos essenciais à classe compositiva considerada. De fato, é inegável que a *Ars* basicamente estabelece com o público um modo de interação comunicativa identificável com a “aula” a respeito do que, pela concepção ovidiana do amor, seria um relacionamento equilibrado (ou apartado de quaisquer excessos) entre os sexos.

Neste ponto, contudo, é preciso atentar para o fato de que a poesia didática, classe compositiva das mais respeitáveis da tradição clássica por suas evidentes afinidades com a

¹ É o caso da leitura de Veyne (op. cit., 1983).

poesia épica e, conseqüentemente, por sua natural receptividade a matérias elevadas, poderia com razão ser compreendida como modalidade de composição mais bem afinada com propósitos relacionados ao moralmente construtivo. Os três maiores autores dedicados a compor segundo tal modelo, como explicamos anteriormente, souberam tirar proveito das possibilidades relacionadas à força expressiva passível de derivar-se dos recursos oferecidos por tal família textual. Em Hesíodo e Lucrécio, este impulso se dava através do emprego da respeitável voz do *magister* como canal comunicativo para expressão de conteúdos que, segundo as concepções dos autores, consistiam nas verdades mais fundamentais. Não importando se os receptores das obras produzidas por ambos os autores compartilham ou não de suas concepções a respeito desses temas, é inegável que sua natureza, decerto mais do que grave, e o significado dos atos de ensinamento nessas circunstâncias (relacionando-se à recomendação de nada menos do que a justiça e ao oferecimento da chave para compreensão do cosmos) devem induzir o público a olhá-las com respeito. Em Virgílio, que não procedeu exatamente assim (já que o teor, por assim dizer, filosófico-moral de sua obra configura-se com menor concentração num foco único e não foi tratado com a mesma sistematicidade do que se encontra, neste mesmo nível, nas obras dos antecessores), ainda se mantinha a “respeitabilidade”, por exemplo, pelo vínculo entre a vida rural e aspectos mais abstratos como a *pietas* e o patriotismo. Nesses casos, não se podia, em absoluto, menosprezar os sentidos engendrados como coisa sem importância: tratava-se de aspectos essenciais à compreensão de mundo dos antigos, a exemplo da religião e da ligação com a pátria.

Na *Ars amatoria*, contudo, a mesma forma de leitura não é possível: “ensinar” a conquistar parceiros amorosos para estabelecimento de uma relação ligeira, isto é, alheia à verdade do sentimento íntimo para com o outro e identificável com um mero “divertimento”, significa abdicar da postura de distinto transmissor de verdades de peso; eis, aqui, portanto, um sinal da irreverência de Ovídio para com a didascálica tradicional. Curiosamente, porém, o poeta, em rememoração do significado original da postura de ensinamento no interior da tradição de que se apropria, apresenta-se como *uatis*. Como se sabe, o significado da palavra relaciona-se à prática dos indivíduos dotados da capacidade de “audição” de verdades divinas e de sua transmissão aos homens através de certas formas lingüísticas diferenciadas do banal: oráculos e poetas, então, compartilham de atributos

também no plano do modo de estabelecimento da comunicação com os interlocutores. Em verdade, poetas-vates e oráculos com frequência revestem seus preceitos (pois o que se espera deles, afinal, é a orientação para a ação correta) de formas dignificantes do discurso (máximas, ditos, provérbios, enigmas...). Dessa maneira, ganha-se em concisão e concentração comunicativas (trata-se de modos de dizer essencialmente breves e ricos de significado) e, efeito muito pertinente em vista da inserção desses recursos num contexto de ensinamento, em força mnemônica: haverá alguém que deixe de empregar ou mesmo desconheça os ditos e máximas consagrados pelo uso em sua cultura?

No caso da *Ars*, os motivos que fazem de Ovídio um “inspirado” por Vênus são mais do que evidentes, já que os atributos da deusa e do “mestre” que se propõe a instruir o público em parte coincidem: são, respectivamente, *mater* e *magister (A-)amoris*. Ocorre, porém, que, como observou Pianezzola, prefaciador da edição Mondadori da *Ars*, o tipo de amor tematizado pelo poeta nesta obra não é mais “*thambos*, fulguração divina, sentimento que equipara aos deuses.”² Conseqüentemente, a postura “formadora” de Ovídio na obra de nosso interesse não pode, em absoluto, ser compreendida como aquela de quem se proporia a revelar aos mortais os mais recônditos segredos do amor como experiência de contato com uma dimensão transcendental da existência; ao invés disso, adota-se, como há pouco lembramos, a mera iniciativa de prescrever supostos conselhos práticos de orientação à conduta galante dos *discipuli*.

A respeitável posição (*uatis*) de que Ovídio se investe, portanto, só pode ser compreendida parodisticamente: desaparece de todo da caracterização do preceptor que se nos apresenta na *Ars* qualquer traço mais evidente de seriedade e total comprometimento com a transmissão aos alunos de verdades de importância inquestionável. No lugar do *magister* tradicionalmente encontrável nas obras didáticas, resta agora algo que, embora se conforme em superfície ao que havia nos modelos repercutidos, transformou-se a ponto de acolher em sua caracterização até mesmo o mais completo cinismo.

Isso significa que não se deve buscar a importância real dos ensinamentos ovidianos no plano da preceptística amorosa em sentido estrito. As colocações de Mario Labate, em especial, demonstraram que, se por um lado não há que se esperar grande rendimento

² Cf. edição italiana citada da *Ars*, p. 15.

prático dos preceitos amorosos do *magister*, existe, num nível subjacente, toda uma gama de questões que perpassam a obra.³ Tais questões, como mencionamos ao longo dos capítulos precedentes, relacionavam-se à recomendação de um novo modo de agir socialmente, incorporando sem receio à vida certas modificações resultantes da substituição parcial das velhas idéias e costumes romanos por outros, caracterizados por maior urbanidade e leveza.

Eis, neste ponto, um dos possíveis elementos de real comprometimento da obra de nosso interesse: em vista de fatores como, por um lado, a modernização e a inegável sofisticação da Urbe e, por outro, certas iniciativas do poder central e de setores mais tradicionalistas da sociedade no sentido do resgate efetivo do *mos maiorum*, o poeta busca, até certo ponto, “negociar” com ambas essas formas de pensamento. Apesar, como observamos, do que nos parece ser uma certa opacidade na determinação do grau de afinidade da proposta amorosa ovidiana com os velhos costumes romanos (no tocante, especialmente, à questão do respeito ao pudor das mulheres de boa condição social e nascimento livre), é possível notar, a esse respeito, algumas tentativas de conciliação entre o ideário dos tradicionalistas e as novas formas de pensamento que se implantavam em Roma devido, entre outros fatores, a influências estrangeiras variadas (como é o caso do helenismo, compreendido enquanto influxo de idéias e práticas oriundas dos reinos de cultura grega do oriente). Constitui exemplo típico desse influxo, aliás (apontado por Labate⁴), a valorização, na *Ars*, da concepção grega de autarquia, relacionando-se, ao invés do que havia no ideário romano a esse respeito (valorização da auto-suficiência moral e material itálica), à possibilidade de agregação à vida urbana de elementos materiais e espirituais variados, provenientes de culturas e locais distintos, a qual se fazia possível justamente em razão do poder expansionista das metrópoles no estrangeiro.

No tocante a Augusto, pode-se dizer que, em razão de seu papel de líder, conjugam-se em sua caracterização elementos vinculados a essa nova concepção (com suas conquistas, favorece a assimilação do mundo externo por Roma) e, ao mesmo tempo, a papéis tradicionalmente romanos: é o caso da menção a ele como *pater patriae* numa cena

³ Cf. op. cit.

⁴ Cf. op. cit., p. 57 ss.

como a descrição imaginária do triunfo de Marcelo.⁵ Nesse trecho da *Ars*, parece-nos, tem-se como que a criação de um *locus* privilegiado para a manifestação do “acordo” operado por Ovídio entre tradição e “modernidade” urbana. Com efeito, Augusto (o *pater patriae*) e Marcelo, seu neto (o *pio* vingador da pátria, em oposição à impiedade do soberano parto), são muito romanos por seus atributos, ao mesmo tempo em que, subjuguando o oriente (e incorporando-o ao *imperium populi romani*), contribuem para a “orientalização” da própria Roma: eis no cortejo triunfal não só as figurações daquelas paragens distantes mas os vencidos e seus despojos bélicos importados para o próprio coração da latinidade. Assim, o amante ovidiano, devidamente instruído pelo mestre, poderá reconhecer o valor dos líderes romanos celebrados em tal ocasião enquanto observa o espetáculo do exotismo e aproveita a ocasião para impressionar a *puella* com seus pseudoconhecimentos.

No nível da proposição do relaxamento dos velhos costumes romanos, então, seria possível pensar com Labate na adoção por Ovídio de um posicionamento particular em relação à realidade sócio-cultural da Roma augustana. Tal posicionamento, longe de se constituir em mera banalidade, coloca-se a importante questão de pensar na mudança e em suas implicações sobre o tecido social, de maneira que a solução proposta para conciliá-la com a tradição se inclina ao equilíbrio ou ao cerceamento dos extremos quanto ao conservadorismo e, até certo ponto, à ousadia. Daí, parece-nos, provém certa impressão da preceptística ovidiana como algo em que se progride com tato, avançando pouco a pouco e sem ímpeto. Desse modo, muito embora os conselhos amorosos do *magister* devam ser compreendidos sob a perspectiva do humor, sua vinculação ao fator comentado há pouco faz com que, no fundo, haja certo grau de reflexão sobre a situação da Roma contemporânea contido no que significam em conjunto.

O fato de que Ovídio tenha atenuado as características mais marcantes das matrizes literárias de que se nutre (a exemplo, no caso da elegia, da insistência na angustiante escravidão do amante à *puella* e, no caso da poesia didática, do pendor para a formação do público com significativo grau de comprometimento e seriedade da parte do *magister*), além disso, contribui para conferir certa leveza à didascálica ovidiana em termos propriamente literários. Não persiste aqui o tom mais “tenso” que caracterizava as

⁵ Cf. *Ars*, I, 177-228.

produções há pouco mencionadas, uma vez que, com o cessar do lamento amoroso e, no nível dos sentidos ostensivos do poema, de qualquer intento educativo que pudesse ser compreendido sem vincular-se a impulsos de humor e experimentação literária, produz-se como que certo esmaecimento das “colorações” originais.

Assim, se por um lado o “afrouxamento” dos principais códigos literários empregados para construção da *Ars* contribui para enfraquecer a expressividade tipicamente associável aos gêneros que se repercutem, a leveza resultante desse procedimento, conjugada à proposta cultural subjacente aos preceitos amorosos oferecidos (abrandamento da severidade do *mos maiorum*), resulta num texto em que se nota sobretudo o favorecimento da moderação e de uma despretensiosa elegância.

Nesse sentido, a harmonização entre a forma construtiva e a mensagem subjacente possibilitam pensar na obra como um texto em que se cristalizam questões de fundamental importância ao momento histórico da cultura romana que coincide com a época de sua composição.

Para um leitor moderno, a apreciação da obra passa pela fruição de seus aspectos de humor e elegância, mesmo no nível formal. Além disso, não se pode esquecer de que o tema que nela é abordado (o amor) tem com frequência se vinculado no ocidente a modelos representacionais em que permanece a abertura para a presença da dramaticidade e do sofrimento: a própria elegia erótica romana, apesar das leituras críticas que nela indicam a presença de elementos de ironia em relação à dor dos amantes representados no gênero, impede-nos de negligenciar a potencial afinidade (literária, inclusive) entre a experiência amorosa e a infelicidade. Ovídio, porém, como bom preceptor, deve infundir confiança em seus “alunos”, prometendo-lhes a possibilidade de reverter a qualidade dessa vivência para melhor, no sentido de que, pelo menos ao final da trajetória de conquista, há de se encontrar o prazer advindo, entre outros fatores, da satisfação de saber-se munido e capaz de conquistar.

Em outras palavras, o público, que também se identificará com o *discipulus* didático enquanto durar a leitura do poema, vê-se em certo sentido investido de poder não desprezível e, por que não, da habilidade necessária à garantia da satisfação pessoal num dos mais conflituosos planos da experiência humana.

Nesse movimento de efêmera identificação, parece-nos, criam-se as condições para o contato descontraído com o universo amoroso, sem espaço para a comoção e, na presença das dores fictícias, a provável lembrança das próprias dores passadas ou presentes. Assim, ao menos no interior do mundo ideal criado pela ficção ovidiana, existe a oportunidade de dominar o amor ao invés de deixar-se subjugar por ele.⁶

⁶ Como exemplo dessa possibilidade oferecida pelo *magister* ovidiano, considere-se o diálogo de *Ars*, I, 21 [*Et mihi cedit Amor, (...) – E a mim cede o Amor, (...)*] com o verso de número sessenta e nove da décima écloga virgiliana (Virgílio. *Bucólicas*. Tradução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Brasília, São Paulo, Editora da Universidade de Brasília, Melhoramentos, 1982, p. 158: *Omnia uincit Amor: et nos cedamus Amori. – A tudo vence o Amor, e cederemos ao Amor*).

VI- Tradução da *Ars amatoria* de Ovídio.

Ars amatoria: livro I.

Se alguém neste povo não conhece a arte¹ de amar, leia este poema e, lendo-o, ame instruído. Pela arte e ágeis remos as naus velozes são impelidas; pela arte, o leve carro; pela arte é preciso reger-se o Amor. Com os carros e flexíveis rédeas Automedonte² era habilidoso; Tífis³, na Hemônia, foi o mestre de uma popa; a mim, Vênus designou preceptor⁴ do tenro Amor: um Tífis e um Automedonte do Amor possam chamar-me! Ele decerto é feroz, e tal que a mim muito resista, mas é menino, idade fácil e própria a ser guiada. Filírida⁵ instruiu o menino Aquiles na cítara e seu ímpeto com mansa arte quebrantou; quem tantas vezes os aliados, tantas os inimigos apavorou, julgam-no o idoso homem ter muito receado; sob as ordens do mestre, apresentou aos golpes as mãos que Heitor sentiria⁶. Do Eácida⁷, Quíron; eu sou o preceptor do Amor; indomados ambos, ambos nascidos de uma deusa⁸. Contudo, também a cerviz do touro se submete ao arado, os freios gastam-se nos dentes do cavalo altivo, e a mim cede o Amor, ainda que me fira o peito com o arco e alveje com as chamas despedidas. Quanto mais me trespassou o Amor, quão mais violentamente abrasou-me, tanto melhor vingador da chaga sofrida serei. Eu, ó

¹ Arte: segundo Ernout e Meillet (*Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Paris, Librairie Klincksieck, 1932, p. 72), a palavra latina *ars*, *artis* designava, na origem, *um modo de ser ou de agir (natural ou adquirido, bom ou ruim)*. Os autores ainda acrescentam que, com frequência, o termo relaciona-se à idéia de uma *habilidade adquirida pelo estudo ou pela prática, um conhecimento técnico, (...) donde talento, arte (sentido abstrato e concreto), oposto a "natura" (...), a "ingenium" (...)* e, por outro lado, a *"scientia" (επιστήμη)*. Nesse sentido, ele pode igualmente assumir uma nuance pejorativa, *"artifício, manha" (...)*. Do sentido de *"talento, arte"*, passa-se, enfim, ao de *"métier, profissão"*: *ars medendi, ars rhetorica, grammatica, (...)* e mesmo de *"trabalho, obra" (...)*. *"Ars"* pôde também se prestar à tradução de *τεχνη*, de que assumiu o valor, especialmente na língua da retórica e da gramática, onde recebeu o sentido de *"tratado"*.

² Automedonte: cocheiro de Aquiles, retratado na *Ilíada* homérica.

³ Tífis: piloto lendário da nau Argo, em que Jasão e os argonautas embarcaram na Hemônia (Tessália) em busca do velocino de ouro.

⁴ Preceptor: no original latino encontra-se a palavra *artifex*, *artificis* (artesão, artista), que se vincula, no contexto, ao conceito de *ars* enquanto exercício de atividade especializada (cf. Ernout e Meillet, op. cit., verbete *ars, artis*, p. 72). Assim, numa tradução literal, ter-se-ia no texto português *"artífice ou artesão do Amor"*, mas a idéia de que Ovídio, enquanto artífice, deverá reger ou disciplinar o deus permite propor como equivalente do termo latino original uma palavra de significação mais precisa.

⁵ Filírida: Quíron, o mais sábio dos centauros e educador de Aquiles quando menino.

⁶ Na *Ilíada* homérica, Aquiles mata Heitor e maltrata duramente seu cadáver em punição pela morte de Pátroclo.

⁷ Eácida: Aquiles, o neto de Éaco.

⁸ Referência ao Amor e a Aquiles, respectivamente filhos de Vênus e da ninfa Tétis.

Febo⁹, não fingirei que me dotaste com tal arte; nem me inspirou o pio da aérea ave¹⁰ nem avistei Clio ou suas irmãs¹¹, guardando eu, ó Ascra¹², o gado nos teus vales. A experiência move esta obra: obedeci ao vate¹³ perito. Verdades cantarei; ó mãe do Amor, favorece-me o intento! Ficaí ao longe, ó fitas tênues¹⁴, insígnias do pudor, e tu, ó veste longa¹⁵, a roçar o meio dos pés. Nós Vênus segura e os furtos permitidos cantaremos, e em meu poema nenhum crime haverá.

De início, esforça-te por descobrir o que desejas amar, tu, que para inéditas armas, só agora vens como soldado. Contíguo labor a esse é convencer a menina que te agrada; o terceiro, que por longo tempo dure o Amor. Este é o método: este chão será trilhado por nosso carro; esta é a meta que se deve estreitar com as rodas ligeiras.

Enquanto é lícito e de rédeas soltas ao acaso podes ir, escolhe a quem dizer: "Só tu me agradas". Ela a ti não tombará pela leve brisa: é preciso buscar com os olhos a melhor moça. Bem sabe o caçador onde estender a rede aos cervos, bem sabe em qual vale habita o raivoso javali; aos passarinhos, as ramagens são familiares; quem pesca com anzol sabe quais águas os fartos cardumes percorrem. Tu também, matéria para um longo amor buscando, primeiro aprende onde há muita menina. Não mandarei que o aspirante dê velas ao vento, nem por ti, para acares, uma longa rota deve ser trilhada. Perseu¹⁶ arrebatou Andrômeda¹⁷ dos negros indianos, uma grega foi raptada¹⁸ por um frígio. A ti, porém,¹⁹

⁹ Refutação da interferência de Febo Apolo como inspirador da poesia, tradição a que vários poetas clássicos aderiram anteriormente.

¹⁰ Na tradição clássica, as aves eram por vezes inspiradoras dos poetas.

¹¹ Clio era uma das nove musas, todas irmãs e inspiradoras das artes.

¹² Ascra: aldeia grega localizada na Beócia e terra natal de Hesíodo, em cujas imediações teve sua iniciação poética após o encontro lendário com as musas.

¹³ Vate: Ernout e Meillet (op. cit., p. 1034) observam que a palavra latina *uatis* (ou *uates*), *uatis* se relaciona ao sentido de adivinho, adivinha, profeta, profetisa, servindo ainda, como as profecias eram geralmente ritmadas, para designar os poetas. Segundo os mesmos autores, trata-se de palavra antiga, conservada pela poesia, e que assumiu sentido pejorativo após sua substituição generalizada por *poeta*; posteriormente, acrescentam (no período imperial), foi retomada pela poesia em substituição à banalidade da expressão *poeta*.

¹⁴ As *uittae* constituíam adorno de cabelo das matronas romanas.

¹⁵ Trata-se da *instita*, peça de vestimenta que se estendia até os pés das matronas, evitando assim a exposição exagerada de seus corpos.

¹⁶ Perseu: herói grego, filho de Júpiter e Dánae, que, entre outros feitos, decapitou Medusa.

¹⁷ Andrômeda: segundo o mito, esta princesa etíope fora raptada em sua pátria. Havia, no entanto, certa confusão na geografia antiga entre a Etiópia e a Índia.

¹⁸ Referência ao rapto de Helena por Páris, príncipe de Tróia (cidade localizada na Frígia).

¹⁹ Porém: na frase anterior, empregou-se subjuntivo concessivo [*Perseus portarit* (v. 53)/ *Raptaque sit ... Graia puella* (v. 54)], sem enunciar-se explicitamente nenhuma partícula de oposição. Contudo, a idéia de que

tantas e tão formosas moças dará Roma que dirás: "ela as possui, quaisquer que existam neste mundo". No Gárgaros²⁰ quantas as colheitas, quantas em Metimna²¹ as uvas, no mar quantos os peixes, nos ramos quantas aves furtivas, no céu quantos os astros: tantas meninas possui tua Roma; a mãe fixou-se na cidade de Enéias. Se preferes as muito novas ou as que ainda se desenvolvem, a teus olhos vai mostrar-se a moça certa; se desejas uma jovem, milhares de jovens te agradarão, e forçosamente julgarás não poder escolher. Se acaso te deleita uma idade madura e mais experimentada, a multidão dessas será maior.

Apenas vagueia lento sob a sombra do pórtico de Pompeu²² quando o sol atinge o dorso do leão hercúleo²³, ou onde a mãe aos dons do filho uniu seus dons, soberba obra em mármore estrangeiro²⁴; não evites o pórtico coberto de painéis antigos²⁵, que recebeu seu nome em homenagem²⁶ a Livia²⁷, nem aquele onde as Bélides²⁸ ousaram tramar a morte dos primos infelizes, e com empunhada espada um pai cruel aguarda. Não te esqueça Adônis²⁹, que Vênus pranteou, ou o feriado do Sábado, celebrado pelo judeu da Síria; também não te esqueças aos templos da novilha menfita vestida de linho³⁰: torna muitas mulheres no que ela própria foi para Júpiter.

os heróis míticos precisaram viajar longamente para encontrar-se com as moças mencionadas enquanto Roma oferece fartura de mulheres nos permite o emprego da conjunção adversativa no contexto.

²⁰ Gárgaros: pico da Mísia, região da Ásia Menor.

²¹ Metimna: cidade da ilha de Lesbos cuja produção vinícola era afamada no mundo antigo.

²² Edificado pelo general romano Pompeu durante seu segundo consulado (55 a. C.), constituía com o teatro de mesmo nome um só complexo arquitetônico.

²³ Referência à entrada do sol na constelação do leão, em 23 de julho.

²⁴ Referência ao teatro de Marcelo e ao pórtico de Otávia, respectivamente sobrinho e irmã do imperador Augusto, que os homenageara com a dedicação destes monumentos.

²⁵ Costumavam-se adornar os pórticos com pinturas de temas variados; no contexto, o adjetivo *priscus* (antigo) provavelmente indica que se tratava de representações relativas ao passado lendário ou histórico de Roma.

²⁶ Em homenagem a Livia: no original latino (*Ars*, I, 72: *auctoris Livia nomen habet*), emprega-se o nominativo "denominativo" (cf. Ernout, A., Thomas, F. *Syntaxe latine*. Paris, Éditions Klincksieck, 1972, p. 13). Assim, uma tradução mais literal da passagem resultaria em algo como "que tem o nome 'Livia' da instigadora/causadora", ou seja, de quem motivou a construção e dedicação do monumento.

²⁷ Inaugurado em 7 a. C., o pórtico de Livia foi construído em homenagem do imperador Augusto à esposa.

²⁸ Segundo a lenda, as Bélides, filhas do rei de Argos, assassinaram seus maridos (casaram-se com os primos) durante a noite de núpcias e instigadas pelo pai. Estátuas alusivas ao mito foram anexadas ao complexo do templo de Apolo Palatino por Augusto.

²⁹ Adônis: gerado por Mirra em união incestuosa com o pai, foi o jovem amado de Afrodite, que o pranteou após sua morte num acidente de caça (cf. as *Metamorfoses* de Ovídio, X, 298 ss.).

³⁰ Trata-se de Ísis, deusa egípcia por vezes representada como novilha; foi identificada com Io, personagem mitológica que Júpiter metamorfoseara no mesmo tipo de animal para poupá-la do ciúme de Juno, sua esposa (cf. as *Metamorfoses* de Ovídio, I, 583-750).

Também os tribunais favorecem (quem acreditaria) o Amor, e os ardores amiúde despertam na algazarra do foro. Junto ao marmóreo templo de Vênus, onde Apíade³¹ percute os ares com jorros d'água, com freqüência o jurisconsulto é capturado pelo Amor, e quem cuidou dos interesses alheios não cuida dos seus; naquele lugar, não raro faltam as palavras ao eloqüente, casos sem precedentes sobrevêm e é preciso defender a própria causa. Vênus, dos templos vizinhos, diverte-se a suas custas; quem há pouco era patrono, agora intenta ser cliente.

Mas especialmente nos teatros curvos é que debes caçar: são mais pródigos no que desejais. Lá encontrarás o que amar e o que podes iludir, o que uma só vez toques e o que queiras conservar. Tal como vão e vêm numerosas as formigas em longa fila, transportando o alimento cotidiano nas mandíbulas oneradas com grão,³² ou as abelhas, que ao encontrarem seus bosques e as pastagens perfumadas, sobrevoam flores e touceiras de tomilho, a mulher acorre aos jogos apinhados depois de esmerar-se na aparência; sua abundância não raro tardou-me a escolha. Vêm para ver, por serem elas próprias vistas. Nesses lugares, o casto pudor corre perigo.

Pela primeira vez, ó Rômulo³³, trouxeste a inquietação aos espetáculos, quando as sabinas raptadas agradaram a teus homens solteiros. Então, nem pendiam panos dos mármores cênicos nem havia palcos borrifados pelo rubro açafraão³⁴: os galhos que o copado Palatino produzira, grosseiramente dispostos, constituíam um teatro sem arte; em declives relvosos assentou-se a platéia, com ramos quaisquer a lhes cobrirem as guedelhas. Observam, e cada um fita a moça cobiçada, muito revolvendo no tácito peito. Apresentando um flautista etrusco sua rude melodia enquanto um histrião percutia três vezes a terra com o pé, em plenos aplausos (naquela época, os aplausos careciam de arte) o rei deu aos seus os sinais de rapina reclamados. De pronto saltam, revelando seu desejo num clamor, e lançam as mãos ávidas sobre as virgens. Assim como se esquivam das águias as pombas, turba mais que todas receosa, e os cordeirinhos fogem dos lobos que avistam, temeram os que a elas se atiravam sem lei. Em nenhuma dura a cor que antes havia; o medo era um só, mas os

³¹ Referência às estátuas das ninfas Apíades, que adornavam uma fonte próxima ao templo mencionado no texto.

³² Oneradas com grão: no latim (v. 94), tem-se um adjetivo [*granífero* (*ore*)] composto de duas raízes latinas (*granum*, “grão”, e *ferre*, “levar, trazer”), com o sentido aproximado de “portadora de grão”.

³³ Rei lendário de Roma, filho de Marte e da vestal Réia Sílvia.

sinais do terror não eram únicos: parte arranca os cabelos, parte estaca hesitante; uma silencia desolada, outra em vão clama pela mãe; esta geme, aquela pasma; uma fica, outra foge. Levam-se as moças raptadas, presa nupcial, e o mesmo medo embeleza muitas. Se alguma resistira por demais e recusava o companheiro, ele mesmo a carregou no regaço anelante, falando-lhe assim: "Por que turvas os doces olhos com estas lágrimas? O que teu pai é para tua mãe, eu serei para ti." Ó Rômulo, só tu soubeste recompensar teus soldados. Se me ofertares tais vantagens, serei soldado. De fato, a partir daquele feito memorável, os teatros ainda hoje permanecem insidiosos às beldades.

Também não te furtas ao páreo dos cavalos de escol: o circo, que comporta multidões, muita oportunidade oferece. Nada se requer de dedos com que comuniquês segredos, nem deves receber o sinal oferecido por um aceno; próximo de tua dona,³⁵ se ninguém o impedir, assenta-te, cola o quanto puderes o teu flanco ao flanco dela. Independentemente de tua vontade e pela disposição do espaço, por sorte é forçoso que não haja real limite entre os assentos,³⁶ obrigando-te a tocar numa moça. Busca então o meio de iniciar um diálogo sociável, e que palavras triviais te movam os primeiros balbucios. "De quem são os cavalos que seguem?": faz por interrogá-la vivamente e, seja qual for, pelo mesmo corcel de seu interesse interessa-te. Enfrentando-se porém os efebos, aplaude a soberana Vênus com mãos calorosas quando o cortejo numeroso passar³⁷; e, o que é comum, se acaso baixar ao seio da moça um cisco, deverás espaná-lo com teus dedos; se nenhum cisco houver, ainda assim espana o nada. Que qualquer motivo se preste a tua solicitude. Se um manto solto demais lançar-se ao pó, recolhe-o zeloso do chão imundo; em breve (paga de teu esforço), sem que a moça resista, caberão a teus olhos as pernas dignas de se ver.

³⁴ O açafraão, dissolvido no vinho e borrifado sobre o palco, perfumava agradavelmente o ambiente.

³⁵ Dona: no original latino, empregou-se *domina* (v. 139), termo corrente na linguagem da elegia erótica romana, relacionando-se à grande importância concedida nessa tradição à figura feminina (considerada como foco de emanção de poder e eixo estruturador de toda a vida do apaixonado).

³⁶ É forçoso que não haja real limite entre os assentos: no original latino (v. 141), tem-se *linea cogit iungi*, literalmente, "a risca (de separação) obriga a unir-se". Trata-se de referência a um dado cultural especificamente romano, já que, nos circos antigos, havia listras gravadas sobre as arquibancadas, de modo a demarcar (ao menos a princípio) os espaços/ assentos destinados a cada espectador.

³⁷ Antes do início das disputas travadas no Circo Máximo, havia um cortejo em que se transportavam as estátuas dos deuses.

Observa ainda quem sentará por detrás, seja ele quem for; evite-se que um joelho contrário comprima um dorso macio. Ninharias cativam espíritos frívolos: não foi em vão que muitos acomodaram uma almofada com mão prestativa; foi útil produzir uma leve brisa com o abano e dispor banquetas côncavas sob pés delicados...

O circo - e, no foro agitado, a funesta areia espalhada³⁸ - propiciará tais oportunidades a um novo amor. Não raro o filho de Vênus combateu nessa areia, e quem admirava os ferimentos foi ferido na carne: um homem fala, toca a mão, pede um programa... Fazendo uma aposta, indaga pelo vencedor, e eis que gemeu ao ver-se ferido por uma flecha voadora, ele próprio tornado parte do espetáculo a que assistia.

E quanto ao que se deu há pouco, quando César trouxe barcas persas e cecrópidas à representação da batalha naval³⁹? Certamente acorreram jovens de um e outro mar, de um e outro as moças, e o mundo imenso esteve na Urbe. Quem não encontrou, naquela turba, o que amar? Ai, a quantos um amor estrangeiro não atormentou!⁴⁰

Eis que César⁴¹ se empenha por anexar o que faltava ao mundo dominado. Agora, ó Oriente distante, serás nosso. Serás punido, ó parto. Alegrai-vos, ó Crassos sepultos⁴², e vós, estandartes por infortúnio caídos em bárbaras mãos⁴³. Temos um vingador que, na aurora da vida, já promete liderança: um menino comanda guerras que não se esperaria que uma criança comandasse. Cessai de contar temerosos os anos dos deuses; aos Césares, chega prematuramente o valor. Seu caráter celeste desponta mais rápido que sua idade, e não tolera os males de uma espera indolente. O Tirintio⁴⁴ era criança, mas estrangulou duas serpentes com as mãos; no berço, já se mostrava digno de Júpiter. Tu, ó Baco, que ainda

³⁸ Referência aos espetáculos de gladiadores, que tinham licença para lutar no foro.

³⁹ A simulação da naumaquia entre persas e atenienses (cecrópidas) foi promovida por Augusto num tanque artificial situado às margens do Tibre, em Roma.

⁴⁰ Atormentou: Ovídio emprega um termo (*torsit*, v. 176) que, além do sentido de “inquietar”, “desassossegar”, relaciona-se em latim à linguagem dos suplícios concretamente infligidos às vítimas pelos carrascos; assim, *torqueo*, *torquere* mantém forte associação com o movimento de torsão brusca ou, menos especificamente, com quaisquer atos de tortura física.

⁴¹ Gaio César, o jovem neto de Augusto, aqui apresentado na iminência de partir para o Oriente em campanha militar, ou o próprio Augusto, incapacitado pela idade avançada de envolver-se na batalha mas indiretamente responsável por ela.

⁴² M. Licínio Crasso, o triúmviro, e Públio, seu filho, mortos em campanha contra os partos em Carras, na Mesopotâmia.

⁴³ Trata-se dos estandartes perdidos pelos Crassos em Carras

⁴⁴ Hércules, filho de Júpiter e Alcmena e natural de Tirinte, na Argólida, foi o alvo do ciúme de Juno, que chegou a mandar-lhe serpentes ao berço para matá-lo.

agora és menino, acaso eras crescido quando a Índia vencida temeu os teus tirsos⁴⁵? Com os auspícios e o ímpeto do pai, ó moço, vais guerrear, e vencerás com o ímpeto e os auspícios dele. Deves tal começo a um nome de tamanha grandeza, tu, que sendo agora o príncipe dos jovens, hás de tornar-te príncipe dos homens velhos. Como tens irmãos, vinga teus irmãos ultrajados; como tens pai, guarda os direitos do pai. Armou-te o Pai da Pátria e teu, mas o inimigo arrebatou o poder ao genitor violentado. Tu levarás dardos santos, ele, setas criminosas, e o justo e o pio hão de erguer-se diante de teus estandartes. Os partos estão em desvantagem pela causa; sejam, pois, derrotados nas armas. Possa meu comandante trazer ao Lácio as riquezas orientais! Pai Marte e Pai César, concedei-lhe proteção divina! Pois um de vós é deus, e o outro o será. Vaticino⁴⁶ - eis: vencerás, e poemas votivos retribuirei; em tom maior vou celebrar-te! Formarás uma frente de batalha, exortando-a com minhas palavras. Oh, acudam-me as palavras a teu vigor! Falarei dos dorsos partos, dos peitos romanos, e dos dardos que o inimigo lança de cavalos fugidios⁴⁷. Ó parto, que te esquivas para vencer, o que deixarás ao vencido? Ó parto, teu Marte já anuncia maus presságios! Haverá, pois, um dia em que tu, ó belíssima criatura, virás em ouro com quatro níveis cavalos⁴⁸. Seguirão à frente os generais cujos colos se oneram com cadeias para que não possam, como antes, salvar-se pela fuga; assistirão contentes os jovens e moças de permeio: esse dia alegrará os corações de todos. Quando uma delas perguntar os nomes dos reis, que lugares, que montes e que águas desfilam, a tudo responde, mesmo que não te peça tanto, e até o que ignoras explica como se fosse familiar. Este é o Eufrates, as fronteiras coroadas de junco; aquele, de crino azul deslizante, será o Tigre. Chama àqueles armênios, esta é a Pérsia danéia⁴⁹; tal cidade já se ergueu nos vales aquemênios⁵⁰; tal ou qual foram generais;

⁴⁵ Baco, segundo a lenda, subjugou a Índia quando menino armado com os tirsos, espécie de bastão de hera entrançada que se tornara uma arma mortífera pelo poder do deus.

⁴⁶ Vaticino: no original (v. 205), tem-se *auguror*, com o sentido de tomar presságios, augurar, predizer (cf. Ernout e Meillet, op. cit., p. 84). Segundo os autores, o verbo latino vincula-se à raiz de *augur*, *auguris*, *aquale que dá presságios assegurando o bom desenvolvimento de uma empreitada*.

⁴⁷ Os partos adotavam uma estratégia de combate que consistia na fuga simulada seguida do arremesso de setas atiradas enquanto voltavam o dorso para trás. Ovídio emprega nesta passagem a expressão *ab auerso equo* (do cavalo contrário, isto é, que segue para uma direção oposta à do adversário); curiosamente, esse adjetivo latino também pode designar a oposição por hostilidade a alguém ou algo, o que enriquece os sentidos do original.

⁴⁸ Segue-se a descrição do triunfo, desfile público dos generais vencedores acompanhados por seus soldados, pelo cortejo dos vencidos e pelos despojos de guerra.

⁴⁹ Pérsia danéia: de Dánae, a mãe de Perseu; acreditava-se em que os reis da Pérsia fossem descendentes de Perses, o filho de Perseu e Andrômeda.

haverá os nomes que, se possível, dirás com segurança: caso contrário, ao menos verossimilmente.

Também os banquetes propiciam os encontros nas mesas postas; além dos vinhos, algo mais podes conseguir. Lá, não raro o róseo Amor puxou com força os cornos de Baco ébrio com os braços delicados: borrifadas as asas, que se embebem no vinho, permanece e estaca grave no posto ocupado. Decerto percute velozmente as plumas encharcadas, mas é danoso ao peito ser borrifado pelo Amor. Os vinhos preparam os espíritos, tornando-os prontos à ousadia. Fogem os cuidados, diluídos em vinho copioso: então vêm os risos, e o pobre atreve-se; então a dor, os pesares e as rugas apagam-se da fronte; então a sinceridade (raríssima em nossos dias) franqueia os espíritos, banindo um deus o artificialismo. Muitas vezes as moças seduziram os corações dos jovens nesses lugares, e Vênus, junto aos vinhos, como chama na chama ardeu. Ali, não creias demais no enganoso candeeiro: a noite e o vinho prejudicam o julgamento da beleza. Sob a luz e a céu aberto Páris observou as deusas quando disse a Vênus: "Superas a ambas, ó Vênus"⁵¹. As correções, ocultam-nas a noite, perdoa-se então toda falha, e uma tal hora faz formosa quem se quer. Sobre as gemas e a lã tingida com múrice⁵², bem como sobre faces e corpos, consulta o dia.

Para que te enumeraria os grupos de moças, próprios às caçadas? Os grãos de areia cederão a primazia a meu número. Para que referiria Baías⁵³ e sua orla marítima ou a água que se evola do enxofre escaldante? Alguém, trazendo de lá uma ferida no peito, disse: "Estas águas não eram, como se diz, tão salutares." Eis, no bosque, o templo suburbano de Diana, e os poderes alcançados pelas armas com mãos criminosas⁵⁴. Ela, porque é virgem e odeia os dardos de Cupido, muita ferida fez, e outras ainda fará.

Até aqui, Talia, transportada sobre rodas desiguais⁵⁵, ensinou-te donde escolher, o que amar e onde pôr as redes. Agora me esforço por expor-te a obra da principal arte, por

⁵⁰ Vales aquemênios: da Aquemênia, região da Pérsia; por extensão, persas.

⁵¹ Alude-se ao célebre episódio do julgamento de Páris, em que o mesmo, questionado a respeito da beleza das três deusas (Juno, Minerva e Vênus), concedeu a primazia a Vênus.

⁵² Múrice: espécie de molusco de que se obtinha um corante violeta, utilizado no tingimento de tecidos.

⁵³ Baías: estância termal situada no litoral norte da baía de Nápoles; tornou-se um dos locais de veraneio mais afamados e luxuosos da Itália.

⁵⁴ Os sacerdotes de Diana obtinham o cargo pelo assassinato em duelo de seus antecessores; daí o comentário depreciativo de Ovídio.

⁵⁵ Talia: é a musa apresentada por Ovídio como inspiradora da poesia. Quanto às "rodas desiguais", trata-se de uma metáfora para o dístico elegíaco, desigualmente constituído por um hexâmetro e um pentâmetro.

quais artifícios se deve capturar quem te agradou. Ó homens, não importa quem sois ou onde estiverdes, concedei-me docilmente a atenção, e que um público interessado atente para minhas promessas!

Que em primeiro lugar te venha ao espírito a certeza de que todas podem ser capturadas; tu as terás, basta estender as redes. Antes na primavera silenciem as aves, no verão, as cigarras, e o cão do Mênalo⁵⁶ volte as costas a uma lebre que uma mulher rogada com mimos repudie um rapaz. Mesmo aquela que talvez julgues desdenhar-te desejará. E, assim como ao homem, Vênus furtiva apraz à mulher; eles fingem mal, elas desejam com maior discrição. Se nós, homens, concordássemos em não rogar antes que nos rogassem, a mulher vencida logo representaria o papel do suplicante. Nos prados amenos, a vaca muge ao touro, e a égua sempre relincha ao cavalo de córneos pés. Nosso desejo é menos violento, e não tão insano: a chama viril tem um limite conveniente.

Por que referir Bîblis, que se abrasou no amor proibido ao irmão e corajosamente puniu sua infâmia com o laço?

Mirra amou o pai, mas não como convém a uma filha; agora, oculta-se detida sob uma camada de cortiça. Com as lágrimas que destila da árvore olorosa, ungimo-nos, e as gotas conservam o nome da dona.

Casualmente, habitava os vales do Ida⁵⁷ copado um touro branco, glória do armento: marcava-o entre os chifres⁵⁸ exígua mancha negra; havia essa única nódoa em seu corpo, o resto era cor de leite. Novilhas gnossíades e cidônias⁵⁹ desejaram apoiá-lo sobre o dorso; Pasífaa⁶⁰ regozijava-se em cometer adultério com o boi, odiando invejosa as vacas vistosas. Canto fatos conhecidos, e Creta, que comporta cem cidades, não pode negá-los por mais que seja mentirosa. Diz-se que ela própria ceifara com mãos inábeis ramos novos e a mais fresca relva para o touro. Segue no encalço do gado, sem a embarçar na partida a inquietação do marido: Minos fora superado por um boi. Por que, ó Pasífaa, vestir-te com

⁵⁶ Mênalo: certo monte da Arcádia, na Grécia continental.

⁵⁷ Ida: monte da ilha de Creta e local da criação de Júpiter.

⁵⁸ Entre os chifres: o texto latino diz *inter media cornua* (v. 201), sendo, portanto, bem mais preciso que nossa tradução ao indicar a localização da mancha sobre a fronte do animal. O sentido literal da expressão empregada corresponderia a “entre os chifres, bem no meio” (e não em outro ponto qualquer). Esse dado, parece-nos, reforça a apresentação do touro como singularmente belo, em razão da idéia de perfeição estética associável à simetria física.

⁵⁹ Gnossíades e cidônias: de Gnossos e Cidônia, cidades cretenses; por extensão, cretenses.

⁶⁰ Pasífaa: esposa do rei Minos de Creta.

luxo? Teu parceiro nada entende de riquezas. Para que um espelho, se o que buscas são rebanhos monteses? Por que, insana, sempre arranjias o penteado? Ao invés, crê em teu reflexo, que te nega seres uma novilha. Como desejarias que te brotassem chifres da fronte! Se Minos te agrada, cessa de buscar amantes; se preferes enganar teu homem, engana-o com um homem. Abandonando o leito, a rainha busca matas e prados como a bacante enfurecida ao deus Aônio. Ah! Quantas vezes olhou uma vaca com desgosto e disse: "por que essa criatura agrada a meu senhor? Olha como exulta diante dele na erva fresca; não duvido de que essa tola se julgue graciosa!" Isto dito, mandou sem demora que a inocente fosse trazida do imenso rebanho e se arrastasse sob jugos curvos, ou que tombasse diante dos altares; assim, forçou um sacrifício falso e ergueu nas mãos contentes as vísceras da rival. Quantas vezes aplacou os numes com as concubinas mortas, dizendo ao segurar-lhes as entranhas: "ide, agradaí a meu amado!" Ora deseja tornar-se Europa⁶¹, ora Io⁶², porque uma é novilha, e a outra foi raptada por um boi. Mas o líder do rebanho, iludido por uma vaca de bordo, engravidou-a; só o parto revelou quem era o pai⁶³.

Privando-se a Cressa⁶⁴ do amor de Tiestes (como é difícil ligar-se a um único homem!), Febo não interromperia seu caminho mediano ao volver para trás o carro, nem rumaria à Aurora desviando seus cavalos.

A filha de Niso⁶⁵, tendo roubado os fulgurosos cabelos do pai, leva⁶⁶ cães raivosos na virilha e nos flancos.

O Atrida⁶⁷, escape de Marte na terra e de Netuno no mar, foi vítima funesta da esposa.

⁶¹ Europa: princesa fenícia raptada por Júpiter, que a seduzira sob a forma de um touro belíssimo.

⁶² Io: a amada de Júpiter, que a transformou em novilha (cf. nota de número trinta neste mesmo livro).

⁶³ O filho desta união foi, como se sabe, o Minotauro, ser monstruoso, misto de homem e boi.

⁶⁴ Cressa: Aérope, a esposa cretense de Atreu e amante de Tiestes, seu cunhado. Como vingança pela traição, Atreu matou os filhos de Tiestes e serviu sua carne ao pai. Horrorizado com o crime, o sol (Febo) fez voltar seu carro para trás, sem seguir para o poente.

⁶⁵ Fundem-se aqui duas tradições lendárias relacionadas a Cila. Numa delas, a personagem subtrai ao pai seus cabelos de ouro, garantia do poder real e da pujança de Mégara, entregando-os ao rei de Creta, por quem se apaixonara. Repelida pelo amado, transformou-se em ave marinha. Segundo outra tradição, a feiticeira Circe puniu-a, transformando-a em monstro marinho cingido por cães raivosos.

⁶⁶ Leva cães raivosos: no original, emprega-se um verbo (*premo*, v. 332) relacionado à idéia de concentração ou compressão, como se os cães que se projetam do corpo de Cila fossem muitos, confinados porém ao pequeno espaço de seus flancos e virilha.

⁶⁷ Atrida: Agamêmnon, assassinado pela esposa Clitemnestra e por Egisto, seu amante.

Quem não chorou pela pira da efiréia Creúsa⁶⁸, ou pela mãe lavada com o sangue dos filhos assassinados⁶⁹?

Fênix⁷⁰, gerado por Amintor, chorou pela cegueira de seus olhos.

Ó pávidos corséis, fizestes Hipólito⁷¹ em pedaços!

Por que, ó Fineu⁷², vazas os olhos de teus filhos inocentes? Tal castigo ainda há de recair-te sobre a cabeça!

Tudo isso foi causado pela volúpia feminina; ela é mais pungente e furiosa que a nossa. Portanto, vamos! Não hesites em aguardar por todas as mulheres. Mal haverá entre muitas uma só que te resista. As que cedem e as que recusam têm, entretanto, igual prazer em serem cortejadas; ainda que já tenhas falhado, teu revés é passageiro. Afinal, por que continuarias em desvantagem, se um prazer novo sempre agrada e o que é estranho tem maior poder de sedução que o costumeiro? A ceifa sempre é mais fértil nos campos alheios, e as vacas do vizinho têm as tetas mais gordas.

Preocupa-te primeiro em conhecer a criada da mulher que te interessa: ela vai facilitar-te a aproximação. Cuida de que bem conheça os planos da senhora, sendo cúmplice⁷³ e não pouco informada de seus prazeres secretos. Corrompe-a com promessas, corrompe-a com rogos; o que desejas, se ela o quiser, facilmente alcançarás. Ela escolherá o tempo (os médicos também perscrutam o tempo) em que o coração da senhora estará disposto e apto à captura. Seu coração estará apto à captura quando for a mais radiante das criaturas, qual fruto viçoso em solo fértil. Enquanto se regozijam os peitos e não são oprimidos pela dor, oferecem-se as oportunidades; então a doce Vênus progride com sua

⁶⁸ Creúsa: princesa de Corinto, que se incendiou ao pôr sobre a pele um diadema e um véu enviados por Medéia como presentes por seu casamento com Jasão.

⁶⁹ Referência ao assassinato dos filhos de Medéia por ela própria, como punição ao marido por rejeitá-la para unir-se em casamento com Creúsa.

⁷⁰ Fênix: filho do rei Amintor, que o cegou por acreditar nas intrigas da amante em relação a suas investidas amorosas contra ela.

⁷¹ Amaldiçoado pelo pai, Hipólito caiu do carro que o transportava quando seus cavalos se assustaram com um monstro enviado por Netuno. A causa da maldição foi a intriga de Fedra, a esposa de seu pai, que se suicidou por despeito ao ser rejeitada pelo enteado depois de acusá-lo de assédio.

⁷² Fineu: soberano trácio, cegou seus dois filhos por sugestão da segunda mulher, que os acusara de assediá-la.

⁷³ Cúmplice: Ovídio empregou um adjetivo (*fida*, v. 354) em referência à criada que deriva de *fides*, *fidei*: trata-se de uma palavra utilizada com várias acepções no latim. Originalmente, no contexto religioso, designava a *fé* ou *crença* dos fiéis numa divindade (cf. Ernout e Meillet, op. cit., p. 341); posteriormente, na linguagem do direito, passou a designar *comprometimento solene*, *garantia dada*, *juramento* (*idem et ibidem*) e, em sentido lato, *boa-fé*, *lealdade*, *fidelidade à palavra dada* (*idem et ibidem*). Esse valor se revestia de

arte. Enlutada, Ílio⁷⁴ defendeu-se pelas armas; jubilosa, acolheu um cavalo prenhe de soldados⁷⁵. Também debes experimentá-la na dor e ferida pela rival: neste caso, farás por tua obra com que não fique sem vingança. De manhã, quando a criada pentear seus cabelos, que a incite e dê auxílio às velas com os remos; suspirando consigo, diga-lhe num leve murmúrio: "A meu ver, tu própria não poderás pagar-lhe na mesma moeda." Então, que ela fale de ti, diga mais palavras persuasivas e jure que morres dum amor furioso. Apressa-te, porém, para que as velas não baixem nem se interrompam os ventos: os frágeis gelos e a paixão desfazem-se com a espera.

Perguntas se é vantajoso possuir a própria criada? Há grande risco em tais delitos. Possuída, esta se torna prestativa; aquela, resistente; uma busca os favores da senhora para ti; a outra, seu próprio deleite. O resultado é imprevisível, e ainda que ele seja complacente para com a ousadia, meu conselho é que te abstenhas. Não seguirei por abismos e píncaros agudos, nem, sob minha direção, algum jovem será iludido. Caso ela te agrade não apenas pela solicitude mas também pela beleza ao entregar ou receber bilhetes, possua-se primeiro a senhora: que a criada venha em seguida. Não debes principiar Vênus pela escrava. Apenas isso te aconselho, se ao menos um pouco se crê em minha arte, e o vento impetuoso não me impele as palavras pelo mar. Jamais o tentes ou o faze por completo; suprimem-se as pistas, uma vez que ela própria toma parte no delito; a ave foge desvantajosamente com as asas envisgadas, e é ruim⁷⁶ que o javali escape de redes frouxas. Um peixe ferido é pescado puxando-se o anzol; pressiona quem seduziste e não te afastes senão vencedor. No entanto, oculta-o bem. Se as pistas forem bem escondidas, sempre estarás bem informado sobre a amante.

Engana-se quem julga que só os cultivadores dos campos onerosos e os marinheiros precisam atentar para o tempo; nem sempre se deve confiar Ceres⁷⁷ aos campos traiçoeiros, nem sempre a popa côncava à verde água, e nem sempre é seguro seduzir as moças

grande importância para os latinos, como o comprova sua personificação sob a forma da deusa *Fides*, correspondente aproximada da *Têmis* grega.

⁷⁴ Ílio: o mesmo que Tróia.

⁷⁵ Trata-se do célebre cavalo de Tróia, em que os gregos furtivamente penetraram na cidade para devastá-la.

⁷⁶ É ruim: no original (v. 391), entende-se que o fato de o javali ter sido capturado (ainda que fuja) acaba por prejudicá-lo. Assim, uma tradução mais direta para o que se tem em Ovídio seria: "o javali sai mal (*non bene*) de redes frouxas", de modo que a fuga não significa um desfecho de todo favorável a ele.

⁷⁷ Ceres: deusa e filha de Saturno e Cibele; ensinou aos homens a técnica agrícola. Neste trecho, emprega-se seu nome metonimicamente em referência ao gesto de semear os campos.

delicadas; conforme a hora, não raro se faz o mesmo com maior sucesso. Quer se aproxime o dia do aniversário⁷⁸ ou as calendas que apraz a Vênus ter posposto a Marte⁷⁹, quer o circo não esteja mais como antes decorado com estatuetas e guarde os tesouros dos reis⁸⁰, adia a obra; então se avizinham o triste inverno e as Plêiades⁸¹, e um cabrito novo submerge nas águas do mar⁸². Recomenda-se que te detenhas aí: lançando-se alguém ao alto-mar nesse momento, mal se conservam os destroços naufragados da nau que se esfacela. É lícito que principies no dia em que o choroso Ália⁸³ foi manchado pelo sangue abundante dos romanos feridos. E, data menos favorável ao trabalho, völvem as festas do sábado celebradas pelo palestino da Síria⁸⁴. Que o aniversário de tua amada seja ocasião de grandes escrúpulos para ti, que o dia em que a deves presentear com algo seja agourento. Por mais que te resguardes, ela vai tomar-te algo; a mulher sempre encontra um artifício para tirar dinheiro dum amante desejoso. Virá um mascate afeminado à senhora, sempre pronta aos gastos: enquanto te assentas, exporá suas mercadorias. Ela pedirá que as examines para que pareças ter bom gosto; depois, dar-te-á beijos, pedindo finalmente que compres. Jurará contentar-se com isso por muitos anos, e vai dizer-te que naquela hora está necessitada, que aquele é o melhor momento para a compra; se pretextares não haver em casa o dinheiro que lhe possas dar, ela exigirá uma carta, e lamentará saber escrever. Que tal quando pede presentes com um bolo como se fosse seu aniversário e, sempre que preciso, faz tornar a data? Que tal quando chora sentida uma perda falsa e inventa uma gema caída de sua orelha furada? Pedem que lhes dêem muito para usar, e não querem restituir o que recebem;

⁷⁸ Os romanos antigos comemoravam a data do aniversário com práticas como o oferecimento de presentes.

⁷⁹ As calendas eram os primeiros dias dos meses no calendário latino. Nesse trecho, a idéia é de que abril, o mês consagrado a Vênus, segue-se ao mês de março, consagrado a Marte, e não é, por algum motivo, uma boa época para a conquista das moças.

⁸⁰ Referência a certa exposição de estatuetas, tradicionalmente postas à venda num dos circos de Roma. Na época de Augusto, tais objetos tinham-se sofisticado e tornado peças de grande preço, pelo que se deveria evitar iniciar um relacionamento quando as moças pudessem exigí-los como presentes dos amantes.

⁸¹ Plêiades: estas estrelas, que despontam no céu de inverno, indicavam que não se deveriam lançar os navios ao mar, extremamente agitado nessa época do ano.

⁸² Referência a uma das estrelas da constelação do Auriga, cuja "submersão" indica o início da época das tempestades de inverno.

⁸³ Um dos dias nefastos do calendário latino (dezoito de julho), aniversário da derrota dos romanos pelos gauleses às margens do rio Ália (390 a. C.). Nesse dia, em que obviamente não havia possibilidade de compra e venda de produtos no comércio, não haveria problemas, segundo a lógica ovidiana, em iniciar um relacionamento.

⁸⁴ No sábado, dia santo para os judeus, é provável que muitas das lojas de Roma, pertencentes a comerciantes desse credo, permanecessem fechadas. O mesmo não se dava necessariamente em relação aos não judeus.

prejudicas-te sem nada lucrarestes, não me bastando dez bocas e dez línguas para enumerar as artes sacrílegas das meretrizes.

Que a cera derramada sobre tabuletas polidas⁸⁵ sonde o terreno como primeira confidente de teu espírito; que ela leve tuas lisonjas e as palavras que imitaste dos amantes, e, sejas quem fores, implora-lhe insistentemente; Aquiles cedeu Heitor a Priamo⁸⁶ movido por seus rogos, aplaca-se um deus irado com uma voz suplicante... Promete-lhe sempre: afinal, há algum dano nisso? Qualquer um pode ser rico em promessas. Se uma única vez se confiou na Esperança, ela dura por longo tempo; por certo é enganosa, mas é uma deusa oportuna. Se lhe deres algo, poderás ser deixado friamente: então, tua amante levará o presente e nada perderá. Mas sempre poderás parecer disposto a dar o que não deres. É assim que um campo estéril freqüentemente trai o fazendeiro; assim, para não ter perdido, o jogador não cessa de perder, e o dado sempre atrai as mãos ávidas. Eis a obra, eis o labor, deitar-se com uma mulher sem antes dar-lhe um presente; não desejando ter oferecido de graça o que deu, continuamente dará. Siga então uma carta, escrita com ternas frases: que sonde os ânimos e experimente pioneira o caminho; uma mensagem enviada num pomo iludiu Cidipe⁸⁷, uma menina ingênua foi enleada por suas próprias palavras.

Aprende as artes liberais, ó juventude romana, não apenas para defender réus tremantes; tanto quanto o povo, o juiz severo ou o senado distinto, uma moça vencida cederá à eloquência. Mas que se ocultem tuas forças, nem exibas tua grandiloquência; que tua fala fuja à afetação. Quem, se não é louco, declama à amante delicada? Não raro, uma carta transformou-se em forte motivo de ódio. Sê convincente e emprega palavras comuns, ainda que ternas, para que pareças falar-lhe em sua presença. Se ela recusar teus escritos e devolvê-los sem ler, espera que o faça e persiste. Com o tempo, os novinhos rebeldes sujeitam-se ao arado; com o tempo, ensinam-se os cavalos a suportar os duros freios; consome-se um anel de ferro no uso diário, e gasta-se o arado no solo rotineiro. O que é mais rijo que a pedra? O que é mais brando que a onda? Apesar disso, as rijas pedras são

⁸⁵ Um dos suportes para a escrita empregados no mundo romano eram as tabuletas de madeira recobertas com cera de abelha: riscando a superfície com um objeto pontudo, era possível fazer registros sobre elas pela remoção da cera nas partes riscadas.

⁸⁶ Na *Iliada*, o rei Priamo obtém o cadáver do filho, Heitor, suplicando a Aquiles que o devolvesse (cf. nota de número seis).

escavadas pela água branda. Apenas persevera, e com o tempo vencerás a própria Penélope⁸⁸; vês Pérgamo⁸⁹ tomada tardiamente, mas tomada. Se tiver lido e não quiser responder, não a forces. Apenas faz com que leia tuas carícias sem parar. A que quis ler desejará responder ao que leu, e vais receber-lhe as respostas ordenada e paulatinamente. Talvez venha primeiro uma carta má, pedindo que não a rogues. Todavia, ela receia o que pede, e quer-te resoluto no que não pediu; acomete, e logo depois alcançarás o que desejas.

Enquanto isso, se a transportam recostada num leito, vai dissimuladamente até a liteira, ninguém aprestando os ouvidos odiosos a tuas palavras: o quanto puderes, oculta habilidoso com gestos ambíguos. Caso trilhe um pórtico espaçoso com pés indolentes, aí também te juntes a seu passeio, ora te adiantando, ora seguindo-a por detrás, ora apressado, ora a passo lento...

Não tenhas vergonha de, projetando-te do meio, ultrapassar algumas colunas ou emparelhar teu flanco ao dela, nem permite que tua bela se assente sem ti no teatro arqueado; que ela produza com as espáduas o espetáculo a que assistirás. Ser-te-á permitido vê-la e admirá-la. Muito demonstra com as sobancelhas, muito comunica com teus gestos. Aplauze quem representa a moça no mimo dançante, e prestigia aquele que, seja quem for, faz o papel do apaixonado. Quando se levanta, tu te levantarás; enquanto está sentada, também te sentarás; despende o tempo para satisfazer tua dona.

Desagrade-te contudo frisar os cabelos a ferro, nem depiles tuas pernas com ásperas pedras-pomes. Intenta que o façam aqueles cuja mãe, Cibele, é invocada aos urros e celebrada com melodias frígias⁹⁰. O que convém aos homens é uma aparência despojada. Teseu raptou a Minóide⁹¹ sem arrumar as madeixas das têmporas com grampos; Fedra⁹² amou Hipólito, que não era esmerado; Adônias⁹³, um selvagem, foi o amor da deusa.

⁸⁷ Durante certas festividades em honra de Diana, o jovem Acôncio, subitamente enamorado de Cidipe, usou de um ardil para obrigá-la a casar-se com ele. Assim, escreveu numa maçã um juramento que, atirado aos pés da moça e lido por ela em voz alta, obrigou-a a cumprir o que dissera involuntariamente.

⁸⁸ Penélope: a esposa de Ulisses, que, na *Odisseia* homérica, manteve-se casta por vinte anos enquanto esperava pelo retorno do marido.

⁸⁹ Pérgamo: Tróia.

⁹⁰ Os sacerdotes da deusa oriental Cibele, que a reverenciavam ululando, eram eunucos.

⁹¹ Minóide: Ariadne, princesa cretense raptada e traída por Teseu após tê-lo ajudado a escapar do labirinto em que vivia o Minotauro.

⁹² Cf. nota de número setenta e um.

⁹³ Cf. nota de número vinte e nove.

Impressione-as a elegância; bronzeiem-se os corpos no Campo de Marte⁹⁴, e usa uma toga que te caia bem sem mostrar nódoa alguma. Mantém flexíveis as correias de teu calçado, e os dentes livres da ferrugem; não oscilem teus pés bambos em couros laxos, nem te erice a cabeleira um corte que a deforme; apare-te a coma e a barba uma mão experiente; conserva as unhas curtas e livres de sujeira; que nenhum pêlo desponte do fundo de tuas narinas; evita as desagradáveis exalações de uma boca fétida, e que o odor do macho, pai do rebanho, não agrida os narizes. O resto, deixa às moças lascivas e aos homens afeminados, que buscam amantes de seu sexo.

Eis que Líber⁹⁵ chama por seu vate; ele também secunda os amantes e alimenta a chama em que ele próprio arde. A Gnessiade⁹⁶ errava desvairada por areias ignotas, onde a exígua Dia⁹⁷ é golpeada pelas águas do mar. Desperta velada pela túnica desatada, os pés nus, as louras madeixas soltas... Bradava "cruel Teseu" junto às ondas surdas, com lágrimas imerecidas a banharem-lhe as faces delicadas. Clamava e chorava simultaneamente, o que lhe caía muito bem: as lágrimas não a fizeram mais feia. Castigava sem cessar o peito tenríssimo com as palmas: "Aquele pérfido partiu! Que será de mim?" Repete ainda: "Que será de mim?" Soaram pela praia címbalos e tímpanos golpeados com mão delirante. Ela desmaiou amedrontada, interrompendo palavras ainda não de todo articuladas; já não havia sangue no corpo exânime. Eis as Mimalônides⁹⁸, seus cabelos espalhados pelas costas, eis os sátiros ligeiros⁹⁹, séquito que precede o deus, eis o velho ébrio¹⁰⁰. Sileno mantém-se a custo sobre um asno arqueado, agarra-lhe as crinas com arte. Enquanto perseguia as Bacantes, que fugiam ou revidavam, enquanto o mau cavaleiro castigava o quadrúpede com a chibata, desequilibrou-se e tombou de cabeça do asno orelhudo. Os sátiros gritaram: "Eia, levanta-te, ó Pai, levanta-te!" Já o deus no alto carro, que entrançara com ramos de videira, dava rédeas douradas à parelha de tigres. A cor, a lembrança de Teseu e a voz abandonaram a menina: três vezes quis fugir, três vezes foi detida pelo medo; apavorou-se como as espigas que um vento estéril sacode, como, no úmido palude, a cana treme. Disse-lhe o

⁹⁴ Campo de Marte: local de exercício militar dos jovens romanos, situado às margens do Tibre.

⁹⁵ Líber: um dos nomes de Baco.

⁹⁶ Gnessiade: o mesmo que Ariadne; cf. nota de número noventa e um.

⁹⁷ Dia: pequena ilha situada ao norte de Creta.

⁹⁸ Mimalônides: as bacantes, sacerdotisas enfurecidas do deus Baco.

⁹⁹ Sátiros: figuras míticas, mistas de homens e cavalos; são associadas a elementos fálicos.

deus: "Eis-me, um amor que te será mais fiel; não temas. De Baco, ó Gnossíade, serás esposa! Recebe o céu por dom. Lá, em estrelas ver-te-ão tornada: amiúde a Coroa Cressa¹⁰¹ guiará as naus perdidas." Dizendo tais palavras, saltou do carro para evitar que temesse os tigres, e a areia cedeu-lhe sob os pés. Levou-a junto ao peito, pois ela não podia resistir-lhe: os deuses tudo obtêm sem esforço. Parte canta "Himeneu!"¹⁰², parte brada "Évio, evoé!"¹⁰³. Dessa forma, unem-se o deus e sua noiva num leito sagrado.

Quando te forem, pois, servidos os dons de Baco e compartilhares um divã com uma mulher, roga ao pai Nitélio¹⁰⁴ e aos cultos noturnos que te guardem da turbção mental provocada pelo vinho. Permite-se então que lhe digas muitos segredos por palavras encobertas (ela as julgará endereçadas a si), que rabisques ternas galanterias com o vinho ténue para que leia na mesa que é tua dona e que a fites nos olhos com um olhar que te denuncie o ardor. Mudo, não raro um rosto se mostra como se voz e palavras houvesse. Esforça-te por, na dianteira, pilhar-lhe as taças tocadas pelos lábios; bebas da mesma borda em que a moça bebeu, e, seja qual for o alimento que pinçar com os dedos, reclama-o: enquanto o fazes, roça sua mão.

Deseja ainda a simpatia do homem de tua amada: amigo, ele vos será mais útil. Se te calha beber, concede-lhe a vez primeiro e entrega a ele a coroa¹⁰⁵ enviada para tua fronte; quer te seja inferior, quer um igual, receba em tudo a primazia, e não hesites em favorecê-lo com tua fala. Constitui via segura e freqüente enganar pelo nome de "amigo", mas, conquanto seguro e freqüente, é um meio desonesto. Por motivos semelhantes, também o procurador trata em demasia de vários assuntos, julgando que muito mais deveria examinar do que o que lhe cabe por sua posição.

Eu te direi o correto limite da bebida. Que tua mente e teus pés respondam por suas funções. Acautela-te principalmente contra as querelas incitadas pelo vinho e as mãos por

¹⁰⁰ Velho ébrio: Sileno, mencionado em seguida; de acordo com certas versões do mito, tratava-se de um velho sábio que se mantinha constantemente embriagado e tinha o papel de mestre de Baco.

¹⁰¹ Coroa Cressa: a constelação da Coroa, situada entre Bootes e a Serpente.

¹⁰² Na celebração do rito nupcial, invocava-se Himeneu, o deus que presidia à cerimônia.

¹⁰³ Évio era outro dos nomes de Baco; quanto à palavra "evoé", era empregada pelas bacantes na saudação ao deus.

¹⁰⁴ Pai Nitélio: Baco.

¹⁰⁵ Em certo momento dos banquetes, os participantes coroavam-se com guirlandas de flores.

demais dispostas para lutas violentas. Euritião¹⁰⁶ pereceu estupidamente ao tomar o vinho ofertado; a mesa e a bebida melhor se prestam aos divertimentos ligeiros. Se tens voz, canta, se tens braços flexíveis, dança; não importando como a possas agradar com tuas qualidades, agrada-a. Assim como uma embriaguez real é danosa, fingi-la ser-te-á proveitoso. Faze com que tua língua astuta balbucie palavras indecisas, a fim de que ao vinho excessivo se atribua o que quer que fizeres ou disseres de mais ousado que o normal. Dize: "Saúde à senhora e àquele com quem se deitar". Mas, na quietude de teu espírito, deseja ao homem que o mal esteja com ele.

Quando, porém, os convivas se afastarem da mesa, da mesma companhia virão contatos e oportunidades. Imiscui-te à turba, e, pondo-te sutilmente no encalço da menina que se retira, belisca-lhe o flanco, toca-lhe o pé com teu pé... Já é tempo de conversares. Foge para longe daqui, ó rústico Pudor: a Fortuna e Vênus auxiliam os ousados. Que tua facúndia não resulte de nossos conselhos; apenas o deseja e te tornarás naturalmente eloqüente. Deves representar o apaixonado e, em tua fala, fingir as chagas do amor; obtém sua confiança¹⁰⁷ valendo-te duma arte qualquer. Não é trabalhoso parecer confiável: cada mulher se julga digna de que a ames, e ainda que seja péssima, a todas agrada a própria aparência. Não raro, porém, um fingidor começa a amar de fato; não raro, um amor de início simulado concretiza-se. Ó moças, mostrai-vos tanto mais dóceis para com os mentirosos: tornar-se-á em amor real o que há pouco era embuste. Agora é tempo de seduzir furtivamente os peitos com lisonjas, como a alta margem é invadida pela água que corre. Não hesites em louvar-lhe a face, os cabelos, os dedos bem torneados e o pé pequeno. Os elogios à beleza deleitam até as castas: para as virgens, sua forma é cara e lhes demanda cuidados. Por que, a propósito, ainda agora constitui motivo de opróbrio para Juno e Palas não ter obtido o voto nos bosques frígios? A ave de Juno¹⁰⁸ ostenta as tão gabadas penas: se a olhas em silêncio, ela vai ocultar seus tesouros; entre as disputas das céleres carreiras, apraz aos cavalos que lhes penteiem as crinas e afaguem o colo.

Não prometas com timidez: as juras cativam as moças. Invoca quaisquer deuses por testemunhas do que prometeste. Do alto, Júpiter ri-se dos perjúrios dos amantes e, sem

¹⁰⁶ Euritião: centauro que, embriagado durante as festividades do casamento de Períto, rei dos lápitas, e de Hipodâmia, tentou violar a noiva. Na luta resultante, ele próprio morreu.

¹⁰⁷ Confiança: no original, emprega-se *fides* (cf. nota de número setenta e três a este livro).

valor, ordena que os Notos eólios¹⁰⁹ os carreguem. Pelo Estige¹¹⁰, costumava jurar em falso à esposa; agora ele mesmo favorece os que seguem seu exemplo. É útil que existam deuses e, como é útil, julguemos que existem; queima incenso e esparge vinho puro sobre os altares antigos. O sono tranqüilo, irmão da morte, não os embota; vivei de modo irrepreensível: um Nume avizinha-se. Restitui o que vos foi confiado; guarde a piedade¹¹¹ os compromissos¹¹², e que a fraude se ausente; tende as mãos limpas de sangue. Se sois sensatos, lograi impunemente apenas as moças. Apenas neste caso a fidelidade é mais merecedora de vergonha que a fraude. Enganai as enganadoras: em sua maior parte são de uma laia criminosas; caíam, pois, nos laços que ataram. Diz-se que o Egito foi privado de chuvas que lhe acudissem os campos, secos por nove anos. Quando Trásio foi a Busiris¹¹³, dizendo que se poderia aplacar Júpiter com o sangue derramado dum forasteiro, recebeu como resposta: "serás a primeira vítima de Júpiter; sendo meu hóspede, trarás chuva ao Egito." Fálaris¹¹⁴, por sua vez, calcinou os membros do cruel Perilo no touro: o infeliz criador foi a primeira vítima da criatura. Ambos foram justos; com efeito, não há lei mais justa que fazer perecer por sua própria arte os artífices da morte. Assim, para que os perjúrios com justiça iludam as perjuradas, padeça a mulher ferida pelas mesmas armas que indicou.

Também as lágrimas ajudam; comoverás até mesmo diamantes com teu pranto. Faze com que veja tua face úmida, se puderes. Se te faltarem as lágrimas (pois nem sempre chegam a tempo), toca os olhos com as mãos molhadas. Que bom conhecedor não

¹⁰⁸ A ave de Juno: o pavão.

¹⁰⁹ Notos eólios: o vento sul, assim chamado por sujeitar-se ao comando de Éolo, o rei lendário dos ventos.

¹¹⁰ Estige: rio infernal pelo qual os deuses juravam.

¹¹¹ Ovídio empregou a palavra *pietas* em latim. Cf. explicação de Rocha Pereira ao termo (op. cit., p. 326-327): "*Pietas*" define-se habitualmente como um sentimento de obrigação para com aqueles a quem o homem está ligado por natureza (pais, filhos, parentes). Quer dizer, por conseguinte, que liga entre si os membros da comunidade familiar, unidos sob a égide da "patria potestas", e é projectada no pretérito pelo culto dos antepassados. Está, pois, firmada nos sentimentos religiosos dos Romanos, que se sentiam protegidos pelos deuses Manes, Lares e Penates, e que pensavam que o dono da casa tinha o seu "genius" tutelar e a esposa era protegida por Juno. Estabelecendo assim um vínculo afectivo entre os membros de uma família, a "pietas" alargava-se à divindade, e acabava por compreender também as suas relações com o Estado.

¹¹² Compromissos: no original (v. 639), emprega-se *foedera*, plural de *foedus*, *foederis* (acordo, pacto, aliança...). Como explicam Ernout e Meillet (op. cit., p. 342), o termo vincula-se à mesma raiz de *fido*, *fidere*, "ter confiança em".

¹¹³ Busiris: rei lendário do Egito, que se notabilizou pela crueldade para com os estrangeiros.

¹¹⁴ Fálaris: tirano de Agrigento, que condenou Perilo, inventor do touro de bronze em cujo interior se abrasavam os condenados, a morrer pelo próprio invento.

mesclaria beijos a palavras insinuantes? Ainda que não te beije, toma-lhe o que não der. Primeiramente, lutaré, e é possível que te chame de desonesto; contudo, desejará ser vencida; cuida apenas para não agredi-la com os beijos desajeitadamente furtados dos labiozinhos macios, e que ela não se queixe de sua rudeza. Quem furta beijos, se o resto também não furta, mesmo o que foi concedido merecerá perder. Depois dos beijos, quanto faltava para saciares teus desejos? Ai de mim! Assim agiste por acanhamento, não por real pudor... Embora julgues que se usa de violência, tal violência é grata às moças; muitas vezes, desejam ter dado a contragosto o que as agrada dar. Uma mulher forçada por súbita pilhagem amorosa alegra-se, e a maldade assume ares de uma recompensa; mas quem recuou intocada conquanto pudesse ser coagida estará desgostosa, não obstante a falsa alegria que mostra na face. Febe submeteu-se à violência, e o mesmo sucedeu à irmã: agradou-as um e outro raptor¹¹⁵.

Sem dúvida constitui fábula vulgarizada, mas não indigna de menção, a história da moça de Ciros¹¹⁶ que se uniu ao varão hemônio. A deusa que no Ida merecera a vitória sobre as duas outras concorrentes já tinha recompensado o admirador da formosura¹¹⁷ com dons funestos; já viera a Príamo uma nora estrangeira, havia uma esposa grega dentro das muralhas de Ílio. Todos juraram conforme as palavras do marido ofendido, pois a dor de um só se transformou na causa comum; Aquiles (seria infame se não o imputasse aos rogos da mãe¹¹⁸) ocultara sob longa veste sua masculinidade. Que fazes, ó Eácida¹¹⁹? Não convém que te ocupes das lãs: reclama a fama a Palas¹²⁰ por outras artes. Que tens com balaios? Tua mão é apta ao porte do escudo. Que seguras na pesada destra que abaterá Heitor? Arreda os fusos envolvidos pelo fio laborioso; deves brandir a lança peliada¹²¹ com essa tua mão. Casualmente, havia uma princesa virgem no mesmo leito; violentada,

¹¹⁵ Referência ao mito de Febe e Hilaíra, as filhas de Leucipo violadas por Cástor e Pólux.

¹¹⁶ Moça de Ciros: Deidâmia, a princesa da ilha de Ciros de que se trata em seguida.

¹¹⁷ O admirador da formosura: Páris, príncipe troiano, raptara Helena, a esposa de Menelau, levando-a para Tróia (ou Ílio). Neste trecho, vincula-se a posse de Helena à história do julgamento de beleza das deusas, em que o príncipe atribuiu a Vênus a primazia no que se refere ao atributo; como se sabe, o rapto de Helena desencadeou toda a série de acontecimentos sangrentos da guerra de Tróia.

¹¹⁸ A ninfa Tétis, mãe de Aquiles, fizera-o trajar-se como mulher e conviver com as moças da ilha de Ciros temendo os perigos que o filho enfrentaria caso fosse à guerra em Tróia.

¹¹⁹ Eácida: Aquiles, o neto de Éaco.

¹²⁰ Palas: deusa civilizadora dos antigos gregos e latinos; entre outros atributos, presenteou os mortais com a oliveira e com o torno dos oleiros.

¹²¹ Lança peliada: relativa a Aquiles, o filho de Peleu.

descobriu que ele era um homem. Embora o desejasse, foi certamente vencida pela força (é melhor pensar assim). Repetia insistente a Aquiles, ansioso por partir: "Fica"; abandonando a roca, arrebatara os braços vigorosos. Onde está agora o abuso? Por que deténs com voz branda aquele que te violentou, ó Deidâmia? De fato, assim como é vergonhoso principiar certos atos, é agradável submeter-se caso o outro tome a iniciativa.

Ah, confia demais na própria beleza um jovem que espera até que ela, em primeiro lugar, tome a iniciativa! Avance primeiro o homem, seja ele o primeiro a suplicar! Que ela receba de bom grado teus pedidos lisonjeiros; roga para vences: quanto a ela, deseja apenas ser rogada; opera a causa e o princípio de teu voto. Júpiter ia suplicante às heroínas de outros tempos: nem por isso pôde alguma empoar-lhe a majestade. Contudo, se notares que um desdém exacerbado repele tuas súplicas, abstém-te do que começaste e volta atrás. Muitas desejam o fugitivo, mas odeiam quem insiste. Instando mais sutilmente, evita-lhe o enfado. Nem sempre as esperanças amorosas devem ser reveladas por quem roga; que um amor velado se introduza sob o nome da amizade. Já encontrei quem, por tal caminho, dirigisse a palavra a uma moça severa: o admirador tornara-se amante.

A brancura é desonrosa para um marinheiro: devem tisaná-lo as ondas do mar e os raios do sol; o mesmo serve para o campesino, que a céu aberto revolve incessantemente o solo sob o arado curvo e o ancinho oneroso; a ti, que ambicionas a glória da coroa de Palas¹²², o branco dos membros desonrará. Empalideça todo amante! Tal é a cor apropriada a quem ama; isto é conveniente, embora muitos julguem que de nada valha. Nas matas, Órion errava pálido por Side¹²³, e Dáfnis¹²⁴ empalidecera pela náíade insensível. Que a magreza te desnude a alma; também não desdenhes que se use um capuz sobre os cabelos reluzentes¹²⁵. As noites de vigília, os cuidados e o pesar que há num grande amor mingnam os corpos dos jovens. Sê triste para te apropriares do que desejas, a fim de que quem te vir possa dizer: "amas".

¹²² Coroa de Palas: a coroa de folhas de oliveira, cedida como prêmio aos atletas.

¹²³ Após a ida da esposa, Side, para o reino dos mortos, Órion, afamado caçador, empalideceu de tristeza.

¹²⁴ Dáfnis: pastor mítico que se enamorara de uma ninfa sem ser correspondido.

¹²⁵ Untavam-se por vezes os cabelos com azeite ou ungüentos perfumados para torná-los brilhantes.

Deverei lamentar-me ou advertir-te de que a piedade¹²⁶ de todo se confundiu com a impiedade? Tornou-se vão o nome da amizade, bem como a boa-fé¹²⁷. Ai de mim! Não é seguro elogiar a quem se ama em presença de um amigo. Todas as vezes em que der crédito a teus elogios, ele próprio investirá traiçoeiro. Mas o Actórida¹²⁸ não profanou o leito de Aquiles; em presença de Perítoo¹²⁹, quanto Fedra foi pudica! Pílates¹³⁰ amava Hermíone como Febo¹³¹ amava Palas; Cástor era para ti o que o irmão gêmeo era para ele, ó Tíndaris¹³²... Se alguém espera o mesmo, espere que os tamarindeiros dêem frutos¹³³ e busque mel em meio à correnteza. Nada senão o que é torpe agrada; cuide cada qual de seu deleite: ele também advém da dor alheia. Ó infâmia! Não é um inimigo que o amante deve temer! Foge daqueles em quem confias: só assim estarás seguro. Cuidado com teu irmão de sangue e o companheiro dileto: vão dar-te reais motivos de temor. Estava prestes a finalizar, mas o caráter das moças é variado: perscruta mil espíritos de mil maneiras. Nem a própria terra engendra todas as culturas; uma se presta às vides, outra às oliveiras; aqui, bem viceja o trigo.¹³⁴ Tantas nos peitos são as naturezas quantas no mundo as aparências. Quem tem discernimento irá adaptar-se a muitas naturezas: ora como Proteu¹³⁵ de pronto vai diluir-se nas ondas ligeiras, ora será o leão, a árvore ou o javali hirsuto. Aqui se capturam os peixes com tarrafas, ali com anzóis, arrastam-se aqui as redes côncavas tracionando rijamente as cordas. Não te convirá uma única tática para todas as idades: a corça experiente enxergará as armadilhas mais de longe; se pareceres douto a quem é rude ou petulante a quem é modesta, ela logo desesperará, descontente de seus dotes. Disso

¹²⁶ Piedade: no original (v. 737), emprega-se *fas*. Meillet e Ernout (op. cit., p. 318) explicam que o sentido da palavra *fas* se vincula ao de uma *permissão ou ordem dos deuses* por oposição a *ius*, direito humano. Consequentemente, *nefas* designa o que é contrário à lei divina.

¹²⁷ Boa-fé: no original (v. 738), emprega-se *fides*, *fidei*.

¹²⁸ Actórida: Pátroclo, amigo fidelíssimo de Aquiles e neto de Áctor.

¹²⁹ Perítoo: rei dos láptas e amigo de Teseu, o marido de Fedra; apesar de abraçar-se por amor ao enteado (cf. nota de número cinquenta e nove), nada houve entre ela e Perítoo.

¹³⁰ Pílates: amigo de Orestes, o esposo de Hermíone, a quem respeitou profundamente em nome da amizade ao marido.

¹³¹ Febo e Palas, como filhos de Júpiter, eram irmãos; além disso, a deusa era conhecida por sua castidade absoluta.

¹³² Tíndaris: trata-se de Helena, irmã de Cástor e Pólux e filha de Tindáreo.

¹³³ Havia certa associação entre a esterilidade e o tamarindeiro.

¹³⁴ Na menção metafórica aos solos e aos diversos tipos de cultura que se prestam a eles de acordo com suas propriedades, Ovídio alude ao universo da poesia didática de assunto agrário.

¹³⁵ Proteu: divindade marinha menor que se podia metamorfosear com muita facilidade.

resulta que uma mulher receosa de unir-se a alguém digno se atira vulgarmente nos braços dum qualquer.

Parte do plano conclui-se, em parte esgotou-se o labor. Que a âncora lançada detenha aqui a nossa nau.

Ars amatoria: livro II.

Dizei "Io Péan"¹, e dizei duas vezes "Io Péan"! A presa desejada caiu-me nas redes; o amante satisfeito premia meus versos com a palma verdejante e prefere-os aos dos velhos de Ascra e de Meônia²; assim o hóspede Priameu inflou as cândidas velas para longe de Amiclas belicosa, raptando uma esposa³; tal era o que te levava num carro triunfante, ó Hipodâmia, transportando-te sobre rodas estrangeiras⁴.

Por que a pressa, ó jovem? Teu lenho singra em meio às ondas, e o porto a que viso está distante. Não basta que, sendo eu o vate, uma moça tenha vindo a ti; ela foi vencida por minha arte e por minha arte deve ser mantida. Não é menor virtude proteger as aquisições do que buscá-las; lá, reside o acaso; aqui, opera a arte.

Se por vezes já o fizestes, auxiliai-me agora, ó menino e Citeréia⁵, auxilia-me agora, ó Érato⁶, pois tens o nome do Amor. Preparo grandes coisas: dizer por quais artes pode demorar-se o Amor, menino que erra por tão vasto mundo. É ligeiro e tem asas gêmeas para fugir voando; custa-me impor-lhes regras.

Minos impedira de todos os modos a fuga do hóspede, mas ele engendrou um caminho audacioso com plumas⁷. Quando Dédalo enclausurou o homem metade boi e boi metade homem⁸, concebido em crime pela mãe, falou-lhe assim: "Limita-me o exílio⁹, ó justíssimo Minos; que o chão paterno receba minhas cinzas. E já que, perseguido por fados

¹ Io Péan: em Ovídio, expressão de regozijo pela vitória na conquista da *puella*; originalmente, porém, foi empregada no contexto do culto a Apolo: de fato, Péan é um dos nomes da divindade.

² Velhos de Ascra e de Meônia: referência a Hesíodo, autor da *Teogonia* e de *Os trabalhos e os dias*, e a Homero, cujos locais de nascimento eram respectivamente reivindicados pela aldeia de Ascra e pela Lídia (Meônia).

³ Referência ao rapto de Helena por Páris, o filho de Príamo, que a levou da casa do esposo (senhor, entre outros domínios, da cidade de Amiclas, situada a sudeste de Esparta) para Tróia.

⁴ Referência ao rapto de Hipodâmia por Pélope, que, tendo-lhe vencido o pai numa corrida de carro, levou-a como prêmio.

⁵ O menino e Citeréia: respectivamente o Amor, ou Cupido, e Vênus, assim chamada em menção a Citera, ilha mediterrânea consagrada a ela.

⁶ Érato: uma das musas, por vezes apresentada como inspiradora da poesia amorosa.

⁷ Inicia-se aqui o relato da fuga de Dédalo e Ícaro, pai e filho enclausurados pelo rei Minos de Creta como castigo pelo auxílio prestado à rainha Pasífaa na sedução ao touro de Júpiter ou, segundo outra versão do mito, por instruir a princesa Ariadne no que se refere aos procedimentos necessários à fuga de Teseu do labirinto.

⁸ Evidentemente, trata-se do Minotauro, fruto dos amores de Pasífaa com certo touro votado a Júpiter pelo marido, mas, por sua beleza excepcional, jamais sacrificado.

⁹ Dédalo refugiara-se com o filho junto ao rei de Creta após ter assassinado um sobrinho em Atenas.

iníquos, na pátria não pude viver, concede-me que lá possa morrer; permite a volta ao menino se é vil o perdão ao pai; se não queres poupar um jovem, poupa um velho." Foi o que disse, mas isso e muito mais se podia dizer; o rei não lhe permitia regressar. Notando-o, disse prontamente: "agora, ó Dédalo, agora tens com que exercitar teu talento. Minos possui terras e mares; nem pela terra nem pelas vagas é possível escapar; resta o caminho do céu; pelo céu tentaremos ir. Perdoa-me o intento, ó alto Júpiter. Eu não ambiciono tocar as paragens sidéreas; nenhuma via diversa resta para evadir-me ao amo; dê-se a passagem pelo Estige¹⁰, e as ondas estígias cruzaremos a nado. É preciso que eu renove as leis de minha natureza."

Os males não raro movem o engenho: quem jamais acreditaria em que o homem pudesse apossar-se dos caminhos do céu? Remo das aves, dispõe as penas em harmonia e entrelaça a leve obra com fios de linho; prende-se a base com cera derretida ao fogo, e finda a labuta da nova arte. O menino manuseava risonho a cera e as penas, sem saber que tais aparelhos se destinam a suas espáduas. E o pai: "É com essas quilhas que devemos alcançar a pátria, com elas devemos furtar-nos a Minos. Vedou todas as rotas; o ar, não pôde; podem-se rasgar os ares, rasga-os com meu invento. Contudo, não fitarás a virgem Tegéia¹¹ e o companheiro de Bootes¹², Órion espadachim¹³. Acompanha-me com tuas asas: eu irei primeiro; ocupa-te de seguir. Sob meu comando, estarás seguro. Pois, se formos pelas auras etéreas para junto do Sol, a cera não resistirá ao calor; se, rebaixados, batermos asas junto ao mar, as penas vão embeber-se nas águas marinhas: voa entre ambos. Teme também os ventos, ó filho meu, e deixa-te vogar por onde a brisa conduzir." Enquanto aconselha, adapta o aparato ao menino e o ensina a movê-lo, como a mãe de frágeis avezinhas; ajusta então aos ombros as asas feitas para si, timidamente librando o corpo na nova rota; prestes a voar, o pai beijou o menino sem evitar que lhe escorressem lágrimas pela face. A colina era menor que o monte e mais alta que a planura do vale; de lá se precipitaram os dois corpos à malfadada fuga. O próprio Dédalo move as asas, examina as do filho e sempre se mantém no próprio caminho. Ícaro já se deleita com a nova rota: voa sem receio e mais

¹⁰ Estige: ver nota de número cento e dez ao livro I.

¹¹ Virgem Tegéia: Calisto, filha do rei de Tegéia e amante de Júpiter, que a metamorfoseou na constelação da Ursa.

¹² Bootes: filho de Júpiter e Calisto, metamorfoseado na constelação vizinha à Ursa.

¹³ Órion, afamado caçador, morto por Diana e transformado na constelação de mesmo nome.

ousadamente, denodado em sua arte. Capturando peixes com uma vara trêmula, alguém os viu, e sua mão direita abandonou o trabalho começado. Lá estava Samos¹⁴ à esquerda (ultrapassaram-se Naxos, Paros e Delos¹⁵, amada pelo deus de Claros¹⁶); à direita, Lebinto, Calimne sombreada pelos bosques, e Astipaléia, cingida por baixios piscosos¹⁷; então o menino, temerário demais por sua incauta juventude, elevou-se muito ao alto, deixando o pai. Desfazem-se os nós; próximo ao Sol, derrete-se a cera e os braços agitados não retêm a brisa leve. Fitou aterrado os mares do alto céu; vinda de um medo aterrador, chegou-lhe a noite aos olhos. As ceras liquêfizeram-se: sacode os braços nus e treme, nem tem com que sustentar-se. Tombou, e, caindo, diz ainda: "Pai, ó pai, estou sendo arrastado!" As verdes águas cerraram os lábios de quem falava. Mas o pai infeliz (e não mais pai) grita: "Ícaro!", grita "Ó Ícaro, onde estás, sob qual céu deslizas?", e de novo "Ícaro!" gritava (viu-lhe as penas nas ondas). A terra acolheu seus ossos; o mar tem-lhe o nome¹⁸.

Minos não pôde tolher as asas do homem. Quanto a mim, procuro deter um deus voador! Se alguém recorre às artes hemônias¹⁹ e administra o que removeu da frente dum potro jovem²⁰, engana-se; as ervas de Medéia²¹ e a nênia dos marsos²², a que se juntam sons encantatórios, não trarão viço ao Amor; Fasiade e Circe teriam retido Jasão e Ulisses se o Amor pudesse ser mantido por um simples encantamento²³. Também de nada valerá administrar beberagens que empalidecem as meninas; os filtros prejudicam a mente e têm o poder de enlouquecer.

Para longe daqui todo sacrilégio!²⁴ Para seres amado, serás primeiro amável, o que

¹⁴ Samos: ilha do mar Egeu, situada defronte ao litoral da Ásia Menor.

¹⁵ Naxos, Paros, Delos: ilhas do arquipélago das Cícladas, no mar Egeu.

¹⁶ Delos era a pátria de Apolo, deus a que se consagrou um templo em Claros, na Jônia, donde lhe veio o epíteto empregado neste trecho.

¹⁷ Lebinto, Calimne, Astipaléia: ilhas gregas do mar Egeu.

¹⁸ Trata-se do mar Icário, correspondente a uma parte do Egeu.

¹⁹ Artes hemônias: da Tessália ou Hemônia provinham feiticeiros e ervas mágicas.

²⁰ Utilizava-se certa excrescência da fronte dos potros recém-nascidos (em latim, *hippomanes*) como ingrediente de filtros amorosos.

²¹ Medéia: esposa de Jasão e filha de Hélio (o sol), era uma feiticeira mítica proveniente da Tessália.

²² Nênia dos marsos: a nênia era um tipo de canto mágico; quanto aos marsos, trata-se de um antigo povo do Sâmnio (região próxima ao Lácio) a que se atribuíam poderes mágicos como a cura da picada de víboras.

²³ Fasiade e Circe: a Fasiade (Medéia, segundo certa versão do mito, filha do rei da Cólquida, cujo território era atravessado pelo rio Fásis) e Circe eram ambas feiticeiras que em vão tentaram reter os parceiros amorosos com encantamentos: Jasão, marido de Medéia, trocou-a por Creúsa, e Ulisses deixou Circe para partir de volta a Ítaca.

²⁴ No original (v. 107), emprega-se *nefas* (cf. nota de número cento e vinte e seis ao livro I).

nem a face nem a forma sozinhas vão conceder-te. Conquanto sejas um Nireu²⁵, adorado pelo velho Homero, ou um Hílas delicado²⁶, raptado por crime das Náíades, soma dotes de espírito aos bens do corpo para reteres tua dona e não te admirares com teu abandono. A formosura é um dom frágil; quanto acresce aos anos, mais diminui e se consome em sua própria duração. As violetas e os lírios risonhos nem sempre florescem; perdida a rosa, enrijece o espinho que fica... Também a ti, ó belo efebo, virão em breve as brancas cãs e virão rugas que te sulquem o corpo. Talha já um espírito perene para complemento da forma: só ele persistirá até a pira derradeira. Não te preocupe pouco cultivar o espírito pelas artes liberais e pelo firme aprendizado das duas línguas²⁷. Não era belo, mas era facundo Ulisses; contudo, supliciou de amor as deusas do mar²⁸. Oh! Quantas vezes Calipso lamentou sua pressa e negou que as águas se prestassem aos remos! Ela perguntava insistente pela queda de Tróia, ele costumava muitas vezes contar o mesmo com outras palavras. Tinham-se demorado na praia; lá também a bela Calipso reclama os fados cruentos do chefe dos odrísios²⁹. Com leve vara (pois casualmente segurava uma vara) traça a obra que pedira na areia compactada. "Esta", diz, "é Tróia (fez muros na areia), imagina que isto seja o Símois³⁰ e este o meu acampamento. Havia um campo (traça um campo) que regamos com o sangue de Dolão³¹, enquanto, insone, cobiçava os corcéis hemônios; lá ficavam as tendas do trácio Reso. Por aqui retornei de noite com os cavalos capturados." Muito ainda traçava, quando uma onda súbita arrastou Pérgamo e o acampamento de Reso com seu líder. Disse-lhe então a deusa: "quão grandes nomes arruinaram as ondas que, na iminência de tua partida, julgas leais a ti! Não o vês?" Eia, fia-te com cautela no dolo da aparência quem quer que sejas, e possui algo mais que um corpo.

A indulgência benfazeja é o que mais cativa os corações; o rigor move o ódio e as guerras cruas. Odiamos o gavião, que vive sempre armado, e os lobos acostumados a atacar

²⁵ Nireu: Guerreiro retratado na *Ilíada* homérica (Il. II, v. 671-674) como o mais belo depois de Aquiles.

²⁶ Hílas era o jovem amado de Hércules, cobiçado por sua beleza e raptado pelas Náíades (ninfas das águas) na Bitínia.

²⁷ O latim e o grego.

²⁸ As deusas do mar: Circe e Calipso, personagens da *Odisséia* homérica.

²⁹ Trata-se de Reso, rei da Trácia (região habitada, entre outros povos, pelos odrísios) e aliado dos troianos.

³⁰ Símois: rio vizinho a Tróia.

³¹ Dolão: personagem da *Ilíada* de Homero. Foi morto por Diomedes logo após ser forçado a revelar a ele e a Odisseu os planos dos troianos em relação às próximas medidas de guerra; juntamente com Heitor, cobiçava os cavalos dos gregos, que se repartiriam como despojos de guerra caso esses últimos fossem vencidos

o rebanho temeroso; mas a andorinha, que é mansa, não conhece as ciladas do homem, e às aves da Caônia³² não faltam torres habitáveis... Mantei distância, ó litígios e combates travados por línguas rancorosas! O tenro Amor deve alimentar-se de palavras brandas. Discutindo, que as esposas afugentem seus maridos e os maridos as esposas, e que sempre se julguem em processo entre si; é o que convém às mulheres casadas, cujo dote é o litígio. Que tua amante só ouça palavras deleitosas! Não viestes ao mesmo leito por decreto: entre vós, o Amor cumpre as obrigações legais. Leva-lhe doces carícias e palavras agradáveis aos ouvidos, para que se alegre com tua chegada. Não venho como preceptor do Amor dos ricos: quem dará, em nada tem necessidade de minha arte. É bem engenhoso quem, quando bem quer, diz: "Aceita". Cedemos a ele, pois mais agrada que meus inventos. Sou o vate dos pobres porque amei na pobreza. Não podendo dar dinheiro, dava palavras. Ame o pobre com cuidado e tema o pobre maldizer, muito suportando do que o rico não tolera. Lembrome de ter desmanchado o penteado da senhora num acesso de fúria: quão longos dias esta ira não me furtou! Não creio nisto nem o percebi, mas ela própria disse que lhe rasguei a túnica e se salvou a minhas custas. Mas, se sois sensatos, fugi aos erros de vosso mestre e temei os danos de minha culpa. Combate com os partos: com tua elegante amiga, fomenta a paz, os gracejos e tudo o que dá azo ao Amor.

Se não for o bastante meiga ou generosa para ti, que és seu amante, tolera e resiste: logo há de abrandar-se. Na árvore, dobra-se o ramo recurvando-o³³ com complacência; se experimentasses tuas forças, poderias rompê-lo. Cruzam-se as águas com complacência, pois não seria possível vencer correntes nadando contra o que seu fluxo pede. A complacência doma os tigres e os leões númidas³⁴; o touro aos poucos se sujeita aos arados grosseiros. Que foi mais intratável que Atalanta de Nonácris³⁵? Mesmo ela, em sua ferocidade, rendeu-se aos méritos dum homem. Diz-se que Milanião não poucas vezes chorou sob as árvores as suas desventuras e os duros feitos da moça; freqüentemente

³² Aves da Caônia: em Dodona, cidade situada na região grega da Caônia, havia um templo em que, segundo se dizia, criavam-se pombos adivinhatórios.

³³ No original (v. 179: *ramus curvatus ab aruore*), enfatiza-se que o ramo é de algum modo deslocado para longe (*ab*) da árvore ao curvar-se.

³⁴ Númidas: da Numídia, região do norte africano.

³⁵ Inicia-se aqui o relato do mito de Milanião e Atalanta. Atalanta, filha do rei da Arcádia, era, segundo a lenda, avessa às ligações amorosas, preferindo dedicar-se rudemente à caça; por seu amor, Milanião sujeitou-se a acompanhá-la em suas incursões agrestes como mero servidor. Nonácris era a localidade de nascimento da moça.

arrastou redes traiçoeiras sobre o colo submisso e freqüentemente atingiu javalis raivosos com a lança cruel; ferido, também sentiu o arco tenso de Hileu³⁶. Contudo, um outro arco era-lhe mais familiar que este. Não ordeno que, armado, escales as selvas do Mênalos³⁷, que tragas redes ao colo, nem que ofereças o peito para alvo de setas voadoras; os preceitos de minha cauta arte serão amenos.

Cede terreno à que se opõe a ti; cedendo terreno, sairás vencedor; busca apenas desempenhar os papéis que ela determinar. O que ela censurar, censura; tudo o que aprovar, também tu aprova; diga o que ela disser; tudo o que negar, nega também; se rir, ri; se chorar, lembra-te de chorar. Deixa-a regrear tuas feições. Se jogar e se dispuser a lançar os dados de marfim, joga-os mal e desajeitadamente³⁸; se lançares os artelhos³⁹, farás com que os cães danosos muitas vezes se demorem contigo para poupar a vencida do prejuízo; empregando-se o pião no jogo da emboscada, busca que teu soldado tombe vítima dum inimigo de vidro. Tu próprio mantém-lhe a sombrinha estendida nas varinhas, tu próprio obtém-lhe um lugar no povo a que vem, e não hesites em aproximar uma banquetta do leito elegante; tira-lhe ou põe a sandália nos pés macios. Muitas vezes ainda, mesmo que tu próprio estremeças, a mão da senhora deve aquecer-se em teu regaço frio. Também não consideres humilhante (ainda que te rebaixes, agradarás) ter-lhe sustentado o espelho com tua mão de homem livre. Ao que se diz (cansando-se a madrastra de mandar-lhe monstros), o próprio Hércules, que mereceu o céu antes sustentado por si mesmo⁴⁰, portou um cesto entre moças jônias, preparando cuidadoso as rudes lãs⁴¹.

³⁶ Hileu: centauro que, segundo Propércio I, 1, 9 e ss., feriu Milanião a golpes de clava durante uma luta; Ovídio, como se nota, substituiu a clava pelo arco e flecha como instrumentos de ataque.

³⁷ Mênalos: montanha da Arcádia.

³⁸ Desajeitadamente: no original, tem-se uma passagem de interpretação difícil (v. 204: *tu male iacta dato*). Ao que tudo indica, há aqui um verbo transitivo (*dato*) acompanhado de um advérbio que o modifica (*male*) e de um objeto (*iacta*), que se identifica com um particípio passado substantivado. O sentido literal do particípio (de *iacio*, *iacere*) corresponde a “o que se lança, é lançado”, enquanto que o do verbo, no contexto, parece relacionar-se a “causar, produzir”. Assim, uma tradução literal da expressão toda seria: “produz/ faz mal os lances”.

³⁹ Entre os antigos romanos, lançavam-se artelhos de carneiro ou outros pequenos animais como se fossem dados.

⁴⁰ No jardim das Hespérides, situado no extremo ocidente do mundo, Hércules sustentou temporariamente a abóbada celeste no lugar de Atlas. Em outra ocasião, rogou a Júpiter que o livrasse das terríveis dores que experimentava por ter posto sobre a pele uma veste que estivera em contato com o sangue pestilento do centauro Nesso. Morrendo em seguida, subiu aos céus e transformou-se em deus.

⁴¹ Segundo a lenda, Hércules submeteu-se por amor à rainha Ônfale da Lídia, dedicando-se a atividades femininas como fiar a lã na roca para agradá-la.

O herói tirintio submeteu-se ao domínio da senhora; prossegue agora e hesita em suportar o que ele suportou. Se manda que vás ao foro, empenha-te em sempre vir mais cedo que o exigido, nem partas senão bem tarde. Ela ordenará que sigas para um lugar qualquer: abandona tudo e apressa-te, não tardando no caminho em meio à turba. Depois dum banquete, voltará para casa à noite; também nessa ocasião, se clama por ti para servi-la, obedece. Demorando-se no campo, vai dizer-te: "vem"; o Amor odeia os preguiçosos. Na falta de rodas, põe-te a caminho com teus pés. Não te atrase o rigor do tempo ou a canícula sequiosa, nem uma rota branca traçada em meio à neve caída.

O Amor é um tipo de milícia. Desertai, indolentes! Não cabe a homens medrosos defender tais estandartes; a noite, o inverno, longas caminhadas, dores cruéis e todo cansaço há nesta campanha amena; freqüentemente suportarás enregelado os aguaceiros de um céu encoberto, e freqüentemente te deitarás no chão duro. Conta-se que o Cíntio⁴² apascentou as vacas de Admeto de Feras, ocultando-se num pequeno casebre: o que foi conveniente a Febo, a quem não seria? Despoje-se de todo orgulho quem quer que se preocupe com a longa duração do Amor. Se te foi negada a segurança do acesso direto e te impede uma porta trancada, desce pela vertiginosa abertura do teto; também as altas janelas ofereçam vias furtivas. Alegrar-se-á a senhora e saberá que constitui motivo de risco para ti: isto será garantia de amor certo para ela; Muitas vezes, ó Leandro⁴³, tu puderas abster-te da menina, mas cruzavas o mar a nado para torná-la ciente do que sentias.

Não te envergonhes de ganhar a confiança das criadas, de acordo com sua importância⁴⁴, ou dos criados. Saúda cada um por seu nome: isto nada te custa; une por interesse as mãos humildes às tuas. Oferece contudo ao escravo que a pede uma pequena doação no dia da Fortuna⁴⁵: o gasto é irrisório. Recompensa ainda a criada no data em que

⁴² Cíntio: Apolo (assim chamado em evocação do monte Cíntio, situado na ilha de Delos, sua pátria) sujeitou-se a servir como vaqueiro a Admeto, rei de Feras, por quem se apaixonara.

⁴³ Leandro: amante de Hero, sacerdotisa de Afrodite, Leandro cruzava todas as noites o Helesponto para unir-se à amada; afogando-se em certa ocasião de tempestade, também Hero se suicidou, atirando-se aos rochedos.

⁴⁴ De acordo com sua importância: no original (v. 251: *ut quaeque erit ordine prima*, "de modo que cada uma será a primeira quanto à posição"). Nesse caso, o sentido do trecho parece relacionar-se à necessidade de cativar sobretudo as escravas que ocupam posição mais destacada na criadagem da *puella*. Essa também parece também ter sido a interpretação do tradutor francês da obra (cf. edição francesa citada da *Ars*, p. 42): *ne rougis pas non plus de gagner les bonnes grâces des servantes selon leur rang*.

⁴⁵ Dia da Fortuna: vinte e quatro de junho, dia em que Sêrvio Túlio, antigo rei de Roma, dedicou um templo à deusa Fortuna.

uma tropa gaulesa, enganada por vestes nupciais, recebeu seu castigo⁴⁶. Segue meu conselho: aproxima-te da plebe, incluindo sempre nela o porteiro e quem dorme diante da porta da alcova.

Não aconselho que a presenteies com bens de custo elevado: dá-lhe coisas pequenas, mas escolhe astuciosamente dentre elas o que melhor convir. Enquanto o campo é luxuriante e os ramos se vergam com o peso, que um menino traga prendas rústicas num cesto; poderás dizer que te foram mandadas dos campos suburbanos, ainda que as compres na Via Sacra⁴⁷; venham então as uvas ou as nozes do castanheiro, de que Amarilis⁴⁸ já gostou e agora não gosta mais. Também é permitido que atestes o teu zelo à senhora pelo envio dum tordo e duma guirlanda. Torpemente se comprem com tais ofertas a esperança da morte e a velhice sem filhos. Ah! Pereçam os que presenteiam com intenções criminosas! Por que te aconselharia também o envio de versos delicados? Ai de mim! Os poemas não são muito honrados: elogiam-se os poemas, mas a exigência dos presentes vultosos continua. Contanto que rico, mesmo um bárbaro agrada. Esta é em verdade a Idade do ouro⁴⁹: a honra acresce muitíssimo com o ouro, com o ouro se compra o amor; tu próprio, Homero, ainda que venhas acompanhado pelas Musas, serás enxotado se nada trouxeres, ó Homero. Há ainda as moças cultas, grupo raríssimo, e o grupo das não cultas, ainda que o desejem ser. Louvem-se umas e outras com poemas, e que o leitor faça valer quaisquer versos com a doçura da voz; um poema escrito em homenagem de ambas numa noite de vigília eqüivalerá talvez a um pequeno presente.

Contudo, o que te aprestas a realizar por ti mesmo e julgas oportuno, sempre farás com que tua amiga te rogue. Vai-se acaso prometer a libertação a um de teus escravos? Cuida para que ele a solicite de tua senhora. Se te dispões a perdoá-lo de castigos e grilhões

⁴⁶ Em sete de julho, dia em que, após a retirada das tropas gaulesas invasoras, povos inimigos vizinhos de Roma (e não os próprios gauleses) exigiram a entrega das mulheres romanas livres. Contudo, suas escravas, vestidas com os trajes das senhoras, dirigiram-se ao acampamento inimigo e embriagaram os soldados, favorecendo assim a vitória militar dos romanos.

⁴⁷ Via Sacra: certa via de Roma em que tradicionalmente se punham à venda produtos vindos do campo.

⁴⁸ Amarilis: pastora oriunda da poesia bucólica virgiliana, símbolo da mulher de gostos simples.

⁴⁹ Idade do ouro: segundo o mito, a primeira das idades do mundo, que coincidiu com o domínio divino de Saturno e com o estado geral de harmonia entre os homens e prodigalidade extrema da natureza. Note-se a ironia na crítica ovidiana aos costumes de sua época, chamada de Idade do ouro pela mercantilização de todos os aspectos da existência humana.

cruéis, que ela deva a ti o que já estavas pronto a dar: usufrui a vantagem e cede-lhe as honras; em nada se perde caso assumas o papel de quem domina.

Mas quem quer que sejas tu, que te preocupas em conservar uma menina, fã-la julgar que te encantas com sua aparência. Se usar vestes tírias⁵⁰, tu as gabarás; caso se vista à moda de Cós⁵¹, julga que as vestes de Cós lhe caem bem. Enfeita-se de dourado? Seja-lhe com isso mais preciosa que o próprio ouro; se tem uma capa felpuda, aprova a capa que vestir; se estiver de pé com uma simples túnica, grita que te inflama, pedindo-lhe com voz débil que se proteja do frio. Se repartir os cabelos com uma risca bem feita, elogia-lhe o toucado; se ondear os cabelos com ferro quente, pareçam-te bem as mechas cacheadas. Admira os braços da que dança e a voz da que canta, e queixa-te porque parou. Ser-te-á mesmo lícito louvar os amplexos, o que te deleita e a ela proporciona os secretos prazeres da noite: mesmo que for mais violenta que a terrível Medusa⁵², será indulgente e benévola para com seu amante. Cuida apenas para não denunciares teu fingimento pelo que dizes e não estragues tuas palavras com as feições. Em se ocultando a arte, é eficaz; descoberta, traz embaraço e com razão suprime a confiança para sempre.

Não raramente, quando na iminência do outono - a mais bela das estações - a uva túrgida de sumo rubro tinge-se de púrpura, quando ora nos encolhemos de frio ora nos distendemos com o calor, um langor se apodera dos corpos pela inconstância dos ares. Oxalá esteja bem, mas se cair de cama enfraquecida e experimentar na doença a insalubridade do clima, manifesta teu amor e dedicação à menina. Semeia então o que logo colherás a mancheias. Afasta de ti toda impaciência pelo zelo que seu mal exige; faz com tuas próprias mãos o que for sua vontade; que ela te veja chorando e não te aborreças em beijá-la; que sorva com a boca seca as tuas lágrimas. Faze muitos votos, mas sempre à vista de todos; todas as vezes que for de seu agrado, tem sonhos felizes e conta-os a ela. Chama também uma velha que lhe purifique o leito e a alcova, trazendo enxofre e ovos nas mãos trêmulas: os vestígios dum cuidado digno de reconhecimento nisto tudo residirão, e esta via abriu caminho para muitos nos testamentos. Todavia, não disponhas a doente contra ti por

⁵⁰ Mantos tírios: da cidade de Tiro, na Fenícia.

⁵¹ Cós: ilha do Egeu.

⁵² Medusa: uma das três irmãs chamadas Górgonas, que tinham serpentes na cabeça ao invés de cabelos e transformavam em pedra quem as olhasse.

teus favores: que em teu meigo zelo haja um limite. Não lhe proibas o alimento nem ofereças taças de suco amargo; deixa que teu rival o prepare.

Uma vez em alto-mar, não te debes valer do mesmo vento a que soltaras as velas na praia. Enquanto um novo amor erra, fortalece-se pelo hábito; se bem o nutries, há de firmar-se com o tempo. O touro temido, tu o afagavas quando era um bezerrinho; a árvore sob a qual agora te deitas foi um simples ramo; a torrente brota exígua, mas adquire forças ao deslizar e recebe águas copiosas pelo caminho. Acostuma-a a ti: nada é mais importante que o hábito; enquanto a cativas, nenhuma mesmice evita. Veja-te sempre, sempre te dê ouvidos, noite e dia mostra a face. Quando tiveres maior confiança em que te busque, quando se preocupar de longe com tua ausência, dá-lhe uma pausa; o campo repousado retribui fartamente o que lhe confiam, e a terra ressequida bebe ávida as águas da chuva; presente, Demofonte muito pouco abrasou Filis⁵³: dadas as velas ao vento, ela se inflamou com violência; o astuto Ulisses atormentava Penélope com sua ausência⁵⁴; também o teu Filácide⁵⁵ estava ausente, ó Laodâmia.

No entanto, apenas uma breve demora é segura: com o tempo, abrandam-se os cuidados, o ausente esvai-se e surge um novo amor. Enquanto Menelau estava fora, Helena recolheu-se de noite ao seio tépido do hóspede⁵⁶ para não se deitar sozinha. Por que, ó Menelau, esse espanto? Tu partias só; sob os mesmos tetos ficavam teu hóspede e tua esposa. Louco! Confias pombas tímidas ao falcão e entregas um farto rebanho de ovelhas ao lobo montês. Em nada erra Helena; nenhuma falta comete este adúltero: o que tu e qualquer um fariam ele faz. Tu os obrigas ao adultério dando-lhes tempo e lugar. Que segue ela a não ser teu conselho? Que faria? Está sem marido, há um galante forasteiro e teme deitar-se sozinha no leito vazio. Diga o que quiser o Atrida: absolvo Helena de seu crime, pois apenas usou a oportunidade que um marido benevolente lhe dera.

Mas nem o fulvo javali, quando em meio à ira rola os cães raivosos com a boca horrenda, nem a leoa, quando oferece as tetas aos filhotes que amamenta, nem uma

⁵³ Filis: princesa trácia; enamorou-se de Demofonte, o filho de Teseu, que, de passagem por seu país, prometera casar-se com ela quando retornasse. Em razão do descumprimento da promessa, ela se suicidou.

⁵⁴ Como se sabe, Ulisses permaneceu por vinte anos fora da terra natal, combatendo em Tróia ou viajando pelo mar no retorno.

⁵⁵ Filácide: Protesilau, rei de Filaquéia e filho de Íficlo; foi o primeiro grego a morrer em Tróia, morto logo no desembarque por Heitor. Hipodâmia, a esposa, que se apegara na ausência do marido a sua imagem de cera, suicidou-se quando o pai a lançou ao fogo.

viborazinha ferida por pé desprevenido é tão feroz quanto se encoleriza uma mulher ao surpreender a rival no leito comum, mostrando na face o que sente: busca o ferro e as chamas e, esquecida da decência, arrebatase como atingida pelos cornos do deus Aônio⁵⁷. A bárbara Fasiade⁵⁸ vingou-se nos filhos pela falha do marido e pela lei conjugal rompida; é outra mãe cruel esta andorinha que observas: nota-lhe o peito manchado de sangue⁵⁹. Isto é danoso aos amores regulares, bem como aos amores estáveis; tais delitos devem atemorizar os homens cuidadosos.

No entanto, minha censura não vos condena a uma única amante. Valham-me os deuses! Mal é possível que uma mulher casada o consiga. Diverti-vos, velando porém a culpa pela descrição da falta; também não busqueis vangloriar-vos destas falhas. Evita oferecer como presente um objeto que a outra possa reconhecer, nem a traias em horas fixas, e, para que não te surpreenda nos refúgios conhecidos, não convém encontrar toda mulher num único lugar. Sempre que escreveres, tu próprio examina antes a totalidade das tabuletas: muitas lêem mais do que o enviado para elas.

Vênus lacerada move armas justas e responde aos dardos: logo faz que tu lamentes por aquilo que há pouco ela lamentou. Enquanto o Atrida⁶⁰ se contentou com uma única mulher, também ela foi casta: fez-se ímproba por vício do marido. Ouvira que, levando nas mãos o louro e as fitas, Crises não pudera resgatar sua filha⁶¹. Ouvira, ó Lirnésside⁶², das tuas dores no cativeiro e da torpe tardança, que mais lentamente arrastara a guerra. Contudo, também soubera que o vencedor era a presa infame de sua presa (a filha de

⁵⁶ Hóspede: Heitor.

⁵⁷ Baco: deus originário da Beócia ou Aônia.

⁵⁸ Fasiade: Medéia.

⁵⁹ Trata-se de Procne, esposa de Tereu, que se vingou do marido porque ele a traía com a irmã e cortara a língua a essa última para evitar que contasse algo a respeito do ocorrido. Assim, matou o próprio filho e deu-o como alimento ao marido. Antes que Tereu as matasse para puni-las, ambas e ele próprio foram metamorfoseados em aves, sendo que Procne se transformou na andorinha.

⁶⁰ Atrida: Agamêmnon, esposo de Clitemnestra. Cansada da infidelidade do marido, Clitemnestra traiu-o com Egisto e finalmente assassinou-o com ajuda do amante.

⁶¹ Na *Iliada* homérica, Crises, sacerdote de Apolo, foi ao acampamento dos gregos levando ricos presentes para resgatar a filha, Criseida, que caíra em poder de Agamêmnon. O louro e as fitas indicam-lhe a função de sacerdote do deus, em cujo culto se empregavam. A recusa da entrega da moça a Crises resultou na ira de Apolo, que mandou uma praga sobre os gregos, forçando-os a aquiescer a seu pedido.

⁶² Lirnésside: Briseida, a escrava de Aquiles, oriunda de Lirnesso, na Tróade. Descontente por ter sido obrigado a restituir Criseida ao pai, Agamêmnon tomou Briseida ao dono, o que motivou a desavença entre os gregos e a retirada voluntária de Aquiles dos combates; conseqüentemente, a contenda estendeu-se por mais tempo.

Príamo⁶³ o testemunhara); desde então, a Tindáride⁶⁴ acolheu o Tiestíada⁶⁵ no coração e no leito, vingando-se duramente da falha do marido.

Mas, se alguns atos que esconderes com cuidado vierem à tona, nega-os sem cessar por mais que evidentes. Não serás então submisso ou mais carinhoso que o costumeiro: tais pistas denunciam que se procedeu mal. Não poupa, porém, os teus flancos; toda paz nisto reside: nega no leito os prévios prazeres de Vênus. Há quem prescreva a segurelha, erva ruim (a meu ver, venenosa), misture a pimenta à semente da urtiga picante ou o flavo piretro⁶⁶ triturado ao vinho envelhecido; mas, sob a umbrosa colina que o alto Érice⁶⁷ domina, a deusa não tolera ser assim coagida a suas delícias. Consumam-se o alvo bulbo da cidade pelasga de Alcáto⁶⁸ e as ervas afrodisíacas do jardim; consumam-se também os ovos, o mel de Himeto⁶⁹ e as nozes produzidas pelo pinheiro de folhas pontiagudas.

Ó culta Érato⁷⁰, por que te desvias para as artes mágicas? É a meta interior que meu carro deve roçar. Tu, que há pouco escondias os teus crimes por meu conselho, muda o caminho e revela teus amores furtivos por meu conselho. Não se me culpe a levandade: nem sempre a quilha arqueada leva os passageiros com o mesmo vento; com efeito, ora nos impulsiona o trácio Bóreas⁷¹, ora o Euro⁷²; não raramente se incham as velas com o Zéfiro⁷³, e não raramente com o Noto⁷⁴. Observa como, no carro, ora o cocheiro solta as rédeas ondulantes, ora detém com arte os cavalos disparados.

Há aquelas a que uma temerosa benevolência serve em vão: não se ocultando êmula alguma, seu amor enlanguesce. Os corações quase sempre folgam na alegria, e não é fácil experimentar facilidades com justeza de espírito. Assim como um tênue fogo arrefecido pelo gradativo esgotamento de suas forças se oculta sob o braseiro das cinzas alvacentas e recobra com o enxofre a luz e as chamas mortas, os confiantes peitos indolentes embotam-

⁶³ Cassandra: a filha de Príamo, rei de Tróia, que testemunhara tais acontecimentos.

⁶⁴ Tindáride: Clitemnestra, filha de Tindáreo.

⁶⁵ Tiestíada: Egisto, filho de Tiestes.

⁶⁶ Piretro: erva originária do norte da África.

⁶⁷ Érice: monte siciliano em que havia afamado santuário dedicado a Vênus.

⁶⁸ Alcáto: Mégara, cidade grega, de onde se importavam cebolas.

⁶⁹ Himeto: montanha da Ática em que se produzia mel de notória qualidade.

⁷⁰ Érato: cf. nota de número seis a este mesmo livro.

⁷¹ Bóreas: vento norte ou Setentrão.

⁷² Euro: certo vento de sudeste.

⁷³ Zéfiro: vento brando que prenuncia a chegada da primavera.

⁷⁴ Noto: vento sul.

se na monotonia; o amor deve ser provocado por estímulos cruéis. Incita-a a requece por ti e reaquece-lhe a tepidez do coração: que ela empalideça aos sinais de teu crime.

Ó, quatro e inumeráveis vezes feliz aquele por quem uma moça ferida sofre! Mal lhe chega o delito aos ouvidos contrariados, a infeliz desfalece sem voz nem cor. Oxalá os cabelos arrancados com fúria fossem os meus! Quisera ser aquele cuja brandura das faces arranhe, que observe chorosa e fite com olhos rancorosos, sem quem não possa sobreviver, ainda que o quisesse... Se me perguntas pelo tempo em que se lamentará ofendida, encurta-o para evitar o fortalecimento do rancor pela lentidão da espera. Envolve-lhe logo o branco colo com teus braços: ainda chorando, debes acolhê-la no peito. Dá-lhe beijos enquanto chora, e enquanto chora concede-lhe os prazeres de Vênus; só assim haverá paz e a ira se dissipa. Quando se irritar profundamente e parecer uma inimiga declarada, busca acordo na cama: decerto abrandará. Lá, depostas as armas, habita a Concórdia; nesse lugar, crede-me, nasceu a Harmonia. Os pombos que há pouco lutaram agora juntam os bicos: seu arrulhar semelha palavras de carinho.

A primeira mole dos elementos era confusa e desordenada: os astros, a terra, o mar, tudo tinha um só aspecto; logo o céu se estendeu sobre as terras, a terra foi cingida pelo oceano e a indefinição do caos resultou em suas partes; a selva acolheu as feras, o ar, os seres alados que devia comportar; na água fluida vos ocultastes, ó peixes! Então a raça humana, mera força e corpo rude, errava nos campos desertos. Sua casa foi a selva, o alimento, a erva, o leite, uns ramos, e por muito tempo eram estranhos uns aos outros. Diz-se que uma branda volúpia acalmou os espíritos bravios; a mulher e o homem detiveram-se no mesmo local, e eles mesmos, sem mestre algum, souberam o que tinham de fazer: sem arte alguma Vênus concluiu a doce obra. Uma ave tem o que amar; o peixe fêmea tem com quem juntar seu gozo em meio à água. A corça segue o companheiro; a serpente é possuída pela serpente; a cadela, presa ao macho, permanece a ele unida; a ovelha é coberta com satisfação; também a novilha agrada ao touro; a cabrita de focinho chato suporta o macho imundo; as éguas agitam-se até a loucura e perseguem em lugares remotos os cavalos apartados por um rio.

Portanto, age e oferece uma cura eficaz à furiosa; só estas coisas mitigam um

tormento atroz: tais remédios superam as poções macaônicas⁷⁵. Quando errares, vais retratar-te assim.

Cantando eu tais coisas, subitamente Apolo manifesto moveu com o polegar as cordas da lira dourada; nas mãos, o louro, o louro sobre os cabelos sacros; aproxima-se com a aparência do vate e fala, dirigindo-se a mim: "Ó preceptor do amor lascivo, eia, guia os teus discípulos a meus templos dispersos pelo mundo, onde há uma inscrição, célebre pela fama, que ordena a cada um conhecer a si próprio. Só quem se conhecer amará com sabedoria e executará toda obra conforme suas forças. A quem a natureza deu porte, seja notado por ele; quem tem boa cor, recline-se muitas vezes com os ombros desnudos; quem agrada pela fala, evite os silêncios taciturnos; cante quem canta com arte, e beba quem bebe com arte. Mas nem declamem em meio ao diálogo os eloqüentes nem um poeta arrebatado leia seus versos." Assim aconselhou Febo: obedecei a Febo que aconselha. Há garantia de veracidade nas santas palavras do deus. Baixo agora a assuntos mundanos. Quem quer que ame com sabedoria, vencerá, obtendo de nossa arte o que deseja.

Nem sempre os sulcos restituem com lucro o que lhes foi confiado, nem sempre a brisa ajuda as naus vacilantes; o que favorece é muito pouco, mais há que possa lesar os amantes: que se proponham a muito suportar. Quantas lebres no Atos⁷⁶, quantas abelhas no Hibla⁷⁷ se alimentam, quantas bagas a cerúlea árvore de Palas⁷⁸ tem, quantas conchas há na praia, tantas são as dores do amor: os espinhos que suportamos estão impregnados de fel abundante. Vendo-a tu talvez, dir-se-á que saiu de casa: entende que saiu e tua visão te engana. Se à noite a porta prometida for vedada para ti, tolera até estender teu corpo no chão imundo. Também é provável que uma serviçal mentirosa e de rosto prepotente fale: "por que esse homem nos atravanca a porta?" Suplicante, lisonjeia os umbrais e a criada severa e deposita na soleira as rosas que tiraste da cabeça. Quando ela quiser, aproxima-te; quando não quiser, vais afastar-te: não é decente que homens livres sofram o repúdio de sua pessoa. Por que esperar que diga: "não se pode evitá-lo?" Contudo, nem sempre seu sentimento se opõe a ti; não julga torpe tolerar os ultrajes e os maltratos da menina, nem beijar seus pés macios.

⁷⁵ "Poções macaônicas": de Macáon, o filho de Esculápio que partiu como médico dos gregos para Tróia.

⁷⁶ Atos: montanha da Macedônia.

⁷⁷ Hibla: montanha siciliana afamada por sua produção melífera.

Por que me demoro em detalhes? Meu engenho persegue maiores coisas: cantarei o que importa. Ó turba, prosseguirás de mente atenta! Concentramos nossos esforços em tarefas árduas, mas nenhum mérito há sem esforço; nossa arte exige um trabalho difícil. Trata teu rival com paciência; a vitória estará do teu lado: serás vencedor na arte do grande Júpiter. Não creias ouvir isto de um homem, mas dos carvalhos pelasgos⁷⁹; minha arte nada contém de mais importante que estes avisos. Ela sinalizará com a cabeça para ele: agüenta-o; ele vai escrever-lhe: não toques nas tabuletas. Que ela venha donde quiser e vá para onde deseja estar. Assim agem os maridos para com a esposa legítima quando também tu, ó brando sono, vens ao que te cabe. Eu, confesso, não primo nesta arte. Que fazer? Eu próprio sou mais fraco que meus conselhos. Que alguém faça sinais a minha menina diante de mim? E poderia suportar, e poderia a ira não me arrastar para qualquer ponto? Seu homem,⁸⁰ bem me lembro, dera-lhe beijos; queixei-me dos beijos dados: meu amor abunda em barbárie; mais de uma vez este vício prejudicou-me. Mais ardiloso é aquele homem conciliador, por quem os rivais se aproximam da menina. Mas o melhor é ignorar; deixa, então, ocultarem-se os delitos para que um pudor que confessou não fuja de um rosto dissimulado. Guardai-vos de flagrar vossas amadas; que errem, e, errando, julguem ter iludido. O amor cresce para quem se flagra; quando a sorte de dois é a mesma, ambos persistem na causa de sua perda.

Conta-se uma fábula conhecidíssima de todo céu, Marte e Vênus aprisionados por dolos Mulcíberos⁸¹. O pai Marte, turbado pelo amor insano a Vênus, de terrível general tornara-se amante; Vênus, por sua vez, não foi rude ou esquiva ao Gradivo⁸² que a rogava (com efeito, não há deusa mais dócil). Ah! Quantas vezes se diz que a lasciva riu dos pés do marido e das mãos embrutecidas pelo fogo e pela arte! Perante Marte, simultaneamente imitou Vulcano. Bem lhe assentava, e sua enorme graça misturou-se à beleza. No início,

⁷⁸ Trata-se da oliveira, dada como presente aos mortais por Palas.

⁷⁹ Carvalhos pelasgos: na cidade grega de Dodona, os carvalhos do bosque de Zeus transmitiam, segundo se acreditava, mensagens divinas aos mortais pelo farfalhar de suas folhas.

⁸⁰ Seu homem: no original latino (v. 551) há ambigüidade, já que a palavra *uir*, além do sentido usual de “homem, varão”, pode também relacionar-se em latim à noção expressa pela palavra portuguesa “marido”. Assim, permanece a abertura para que se entenda que Ovídio, nesta passagem, diz ter sentido ciúmes de uma mulher casada ou simplesmente de alguém que já se relacionava com outro homem qualquer (não necessariamente um marido).

⁸¹ Mulcíbero: epíteto de Vulcano, ferreiro e artesão dos deuses.

⁸² Gradivo: epíteto de Marte.

costumavam, porém, bem ocultar os encontros, pois sua falta estava cheia duma discreta reserva. Por denúncia do Sol (quem poderia enganar o Sol?), Vulcano soube dos atos da esposa. Quão maus exemplos tu nos dás, ó Sol! Exige dela uma recompensa, e a ti, se te calas, tem o que oferecer. Em torno e por cima do leito o Mulcíbero dispõe redes ocultas; sua obra engana os olhos. Simula a rota de Lemnos⁸³, e os amantes vêm para o encontro: ambos, nus, jazem emaranhados nas redes. Ele convoca os deuses, a que os cativos oferecem o espetáculo. Julga-se que Vênus mal pôde conter as lágrimas; nem as faces nem, por fim, as partes obscenas, puderam cobrir com as mãos. Alguém fala enquanto ri: "Para mim, ó potentíssimo Mavorte⁸⁴, se te pesam, transfere estes laços". Muito a custo, ó Netuno⁸⁵, libertou os corpos aprisionados por teus rogos; Marte domina a Trácia⁸⁶, e ela, Pafos⁸⁷. Isto feito, ó Vulcano, mais livremente e sem nenhum pudor se entregam ao que antes escondiam; mas, colérico, com freqüência reconheces que agiste tolamente, e dizem que te arrependeste de tua arte.

Guardai-vos disto: Dione⁸⁸ surpreendida veta que se preparem os laços que ela mesma sofreu. Nem disponhais armadilhas para o rival nem intercepteis mensagens escritas por mão misteriosa. Que as interceptem, se julgarem que já se devem interceptar, os homens que o fogo e a água tornarão maridos legítimos⁸⁹. Eis que novamente atesto: com nada se brinca aqui senão com o que a lei não rege; em nossos jogos, nenhum vestido de matrona há.

Quem ousaria divulgar os ritos de Ceres⁹⁰ aos profanos, e os grandes cultos que se criaram na Samotrácia⁹¹? É virtude pequena silenciar, mas, pelo contrário, é uma grave culpa dizer o que se deve calar. Com muita justiça Tântalo⁹² loquaz, em vão cobiçados os

⁸³ Lemnos: ilha do mar Egeu e local de culto de Hefesto ou Vulcano.

⁸⁴ Mavorte: um dos nomes de Marte.

⁸⁵ Netuno: deus absoluto dos mares e irmão de Júpiter.

⁸⁶ Trácia: tradicionalmente (desde Homero) houve associações entre a Trácia e Ares ou Marte.

⁸⁷ Pafos: cidade da ilha de Chipre, em que havia afamado culto a Vênus.

⁸⁸ Dione: um dos nomes de Vênus.

⁸⁹ Fogo e água: durante o ritual do casamento, os noivos entregavam às noivas fogo e água, gesto que representava sua purificação e entrada no novo grupo familiar.

⁹⁰ Referência aos mistérios de Elêusis, localidade da Ática em que se cultuava Ceres.

⁹¹ Referência ao culto da Grande Deusa, celebrados em Samos, certa ilha do Egeu.

⁹² Tântalo: rei lendário da Frígia, supliciado com a fome e a sede da forma descrita por Ovídio por revelar segredos divinos aos mortais.

pomos de uma árvore, arde de sede em meio à água. Citeréia⁹³ prescreve principalmente que haja silêncio sobre seus cultos; conselho que nenhum palrador se inicie neles. Se os mistérios de Vênus não foram guardados em cestos, nem ressoam bronzes ocos com golpes frenéticos, encontram-se em pleno uso entre nós, mas de modo que intentem a discrição. A própria Vênus, sempre que tira as vestes, curva-se ligeiramente para trás e se resguarda com a mão esquerda no púbis. Os animais copulam à vista de todos e em qualquer lugar; ainda que já o tenha visto, uma moça muitas vezes desvia o rosto. As alcovas e a porta convêm a nossos encontros; ocultam-se as vergonhas sob um pano que as cobre, e, se não as sombras, queremos algo como a nuvem espessa e menos intenso que a luz. Mesmo quando as telhas ainda não barravam o sol e a chuva, mas o carvalho dava o abrigo e o alimento, nunca a céu aberto, mas nos bosques e grutas se uniam os corpos voluptuosos, tamanhos os escrúpulos do pudor daquela gente rude. Mas agora fazemos alarde dos atos noturnos, e paga-se caro pela simples possibilidade de contar. Perscrutarás decerto a todas e em todo lugar para dizer a qualquer um: "Esta também foi minha", para que não falte quem possas apontar, para que cada moça tocada por ti se transforme em assunto de uma conversa licenciosa. Mas só me queixei de bobagens. Alguns fingem o que, se fosse verdade, negariam, e dizem que se deitaram com todas. Se não logram tocar nos corpos, sujam os nomes quando é possível, e embora o corpo permaneça intacto, sua fama é maculada. Vai agora, ó odioso protetor da menina, tranca a porta e põe cem ferrolhos diante de umbrais resistentes! Que garantia há quando surge o detrator de um nome e deseja que se acredite no que não chegou a ser? Também confessamos discretamente nossos amores verdadeiros, mas os relacionamentos furtivos foram resguardados por sólida lealdade.

E já que para muitos foi útil dissimular, abstém-te especialmente de criticar os defeitos das meninas. A cor de Andrômeda⁹⁴ não foi exprobrada por quem tinha asas móveis nos dois pés. A todos Andrômaca⁹⁵ parecia maior que o razoável; Heitor era o único que a diria proporcionada. Habitua-te ao que não toleras: vais tolerá-lo bem; a passagem do tempo tudo modera, mas um amor principiante tudo nota. Enquanto um ramo jovem engrossa na cortiça verdejante, qualquer brisa que o agite em sua fragilidade fará com que

⁹³ Citeréia: Vênus (cf. nota de número cinco a este mesmo livro).

⁹⁴ Andrômeda: cf. nota de número dezessete ao livro I.

⁹⁵ Andrômaca: a esposa de Heitor, o filho de Príamo, era de estatura alta.

ceda. A árvore embrutecida pelo tempo logo resistirá até aos ventos, e, robusta, renderá muitos frutos de enxertia. O próprio fluxo do tempo suprime todos as falhas dos corpos, e o que foi um mal cessa de ser com o costume. As narinas desabitoadas recusam-se a suportar os couros dos bois; com o tempo, o odor escapa ao que continuamente se submeteu.

Permite-se o uso de eufemismos na menção de seus defeitos. Que se diga morena a que tem o sangue mais negro que a pez da Ilíria⁹⁶; se for estrábica, diga-se que se parece com Vênus, e se tiver as pupilas amareladas, com Minerva; seja grácil a que mal se mantém viva por sua magreza; chama a pequena de conveniente, a obesa de completa, e que a falha se oculte pela proximidade de um bem.

Não perguntes quantos anos tem nem sob qual cônsul nasceu (é o que cabe a um censor severo), especialmente se não está mais na flor da idade e, findo um tempo melhor, já arrancará seus cabelos brancos. Ó jovens, esta ou mais tardia idade é propícia: esse campo renderá frutos, é ele que deve ser semeado. Enquanto os anos e as forças permitem, tolerai fadigas; breve chegará com passos silenciosos a velhice arqueada. Fendei o mar com os remos e as terras com o arado, acomodai vossas mãos belicosas a armas cruéis, ou ainda o vigor, a força e o empenho dedikai às mulheres; isto também é uma milícia, isto também requer forças.

Também considera que são mais prudentes em seus atos, e há a experiência que sozinha faz os artistas. Elas compensam os danos do tempo com adornos, cuidam zelosamente de não parecerem velhas e, como quiseses, de mil modos se entregam: nenhuma pintura seria tão criativa⁹⁷; também não experimentam uma volúpia provocada. Que a mulher e o homem igualmente obtenham seu deleite para que haja o prazer. Odeio os amplexos que não satisfazem os dois (é por isso que sou menos tocado pelo amor dos garotos). Odeio a que se entrega porque é preciso e, fria, pensa consigo em suas lãs. O prazer que se dá por obrigação não me é caro: que nenhuma moça se sinta obrigada para comigo. Apraz-me ouvir as palavras que lhe patenteiam o gozo: que me peça para demorar e deter-me. Verei os olhozinhos entregues de uma mulher enlouquecida; que enfim enlanguesça e por longo tempo proíba que a toque.

⁹⁶ Ilíria: região da península Balcânica, situada defronte ao Adriático.

⁹⁷ Trata-se de pinturas murais ou pequenos quadros representando cenas eróticas variadas, que se popularizaram durante certa fase da cultura romana.

A natureza não confere à primeira juventude esses dons, que usualmente depois de sete lustros chegam sem demora. Bebam os apressados o mosto novo, mas verta-me uma ânfora usada sob cônsules antigos um vinho ancestral. Nem o plátano, se não é velho, pode resistir a Febo, e os prados recentes ferem os pés descalços. Indubitavelmente preferirias Hermíone⁹⁸ a Helena e Gorge⁹⁹ era melhor que sua mãe? Não importa quem sejas: se quiseses obter Vênus madura, apenas persevera e os prêmios merecidos terás.

Eis que um leito cúmplice acolheu dois amantes; ó musa, detém-te junto à porta cerrada da alcova! Sem ti, espontaneamente dirão copiosíssimas palavras e a mão esquerda¹⁰⁰ não jazerá inerte na cama; encontrarão os dedos o que fazer naquelas partes em que secretamente o Amor banha seus dardos. O poderoso Heitor fê-lo de início a Andrômaca, e não só nas guerras foi bom. Assim também procedeu o grande Aquiles para com a Lirnésside¹⁰¹ capturada, comprimindo o leito macio depois de esgotado pelo inimigo. Por aquelas mãos que sempre foram impregnadas da morte frígia permitias ser tocada, ó Briseida. Acaso, ó devassa, era isto mesmo que te deleitava, que mãos vencedoras viessem a teus membros?

Crede-me: as delícias de Vênus não devem ser precipitadas, mas gradualmente induzidas por uma lenta espera. Quando descobrires as partes cujo contato deleita à mulher, não te impeça o pudor de tocá-las. Verás seus olhos acesos por um brilho trêmulo, como comumente o sol reluz¹⁰² na água fluida; vão seguir-se as queixas, os agradáveis murmúrios, os doces gemidos e as palavras próprias ao jogo. Contudo, valendo-te de velas maiores, não abandona a mulher, nem ela se adiante a teu ritmo. Apressai-vos simultaneamente à meta. Só há o gozo completo quando a mulher e o homem se rendem juntos na cama. Deves proceder a tudo isso quando há tempo para o ócio, e o medo não apressa o que se faz às escondidas. Mas, quando a demora não é segura, é bom usar todos os remos e empregar vossas esporas nos cavalos disparados.

⁹⁸ Hermíone: a filha de Helena e Menelau.

⁹⁹ Gorge: a filha de Altéia e irmã de Dejanira.

¹⁰⁰ Considerava-se que a mão esquerda prestava-se melhor a atos dessa natureza.

¹⁰¹ Briseida, citada logo em seguida no texto; cf. também nota de número sessenta e dois a este mesmo livro.

¹⁰² Reluz: no original (v. 722), há a idéia de algo que não simplesmente brilha na superfície, mas emana luminosidade para fora (*refulget a liquida aqua*).

Aproxima-se o final da obra. Dai-me a palma, ó juventude reconhecida, e trazei coroas de mirto¹⁰³ a minha coma perfumada. Tão grande quanto Podalírio¹⁰⁴ foi entre os gregos na arte de curar, o Eácida¹⁰⁵ por sua destra, Nestor¹⁰⁶ pela prudência, Calcante¹⁰⁷ pelas entranhas, o Telamônio¹⁰⁸ pelas armas e Automedonte¹⁰⁹ pelo coche, sou como amante. Celebrai o vate, ó varões, e louvai-me, e que meu nome seja cantado pelo mundo todo! Como Vulcano a Aquiles¹¹⁰, presenteei-vos com armas; vencei com meus dons assim como ele venceu. Mas quem quer que subjugar uma amazona com meus gumes inscreva nos espólios: "Nasão foi nosso mestre".

Eis que as tenras meninas rogam que lhes dê preceitos: sereis o próximo assunto de meu volume.

¹⁰³ O mirto era a planta consagrada a Vênus, apropriada, portanto, ao coroamento do *praeceptor amoris*.

¹⁰⁴ Podalírio: filho de Esculápio, irmão de Macáon e, como esse último, médico dos gregos em Tróia.

¹⁰⁵ Eácida: Aquiles, o mais valoroso dos guerreiros gregos; cf. nota de número seis ao livro I.

¹⁰⁶ Nestor: um dos heróis gregos de Tróia, renomado pela sabedoria.

¹⁰⁷ Calcante: arúspice dos gregos (adivinho que tirava seus prognósticos do exame das entranhas das vítimas).

¹⁰⁸ Telamônio: Ájax, filho de Têlamon e o segundo em valor entre os guerreiros gregos.

¹⁰⁹ Automedonte: o cocheiro de Aquiles.

¹¹⁰ Após a morte de Pátroclo em combate (lutara contra Heitor portando as armas de Aquiles), Vulcano, o ferreiro dos deuses, presenteou-o com novas armas.

Ars amatoria: livro III.

Armei os dânaos¹ contra as amazonas²; sobejam armas que a ti, ó Pentésiléia³, e a tua tropa possa dar. Ide igualados ao combate; vençam os que a boa Dione e o menino⁴ que voa pelo mundo todo favorecerem. Não seria justo investirdes indefesas contra homens armados, e seria torpe que vencêsseis deste modo, ó varões.

Um dentre muitos dirá: "por que dás mais veneno às cobras e entregas um rebanho de ovelhas⁵ a uma loba raivosa?". Evitai atribuir a todas o crime de poucas; aprecie-se cada menina por seus méritos. Se o jovem Atrida e o Atrida mais velho⁶ têm com que acusar duramente Helena e a irmã de Helena⁷, e se por crime da Talaiônida Erifila⁸ o Eclida⁹ rumou vivo e com vivos cavalos ao Estige, Penélope conserva-se piedosa, por dois lustros errando o esposo e por mais dois guerreando. Atenta para o Filácide¹⁰ e a que se diz que, morta antes do tempo, partiu como companheira do marido; uma esposa pagaséia¹¹ remiu a desventura do marido, o filho de Ferete¹², e ao invés do marido foi levada à tumba. "Aceitame, ó Capaneu¹³, nossas cinzas serão mescladas", disse a Ífiade¹⁴, lançando-se em meio à pira. A própria Virtude também é mulher pela veste e pelo nome. Não é espantoso se agrada ao sexo que lhe cabe. Mas não é sobre tais espíritos que se espera que minha arte

¹ Dânaos: os gregos que combateram em Tróia, assim chamados do nome de Dânao, antigo rei da cidade grega de Argos.

² Amazonas: míticas mulheres guerreiras avessas ao convívio com os homens; habitavam a Capadócia, região da Ásia Menor.

³ Pentésiléia: a rainha das amazonas.

⁴ Dione e o menino: Vênus e o cupido.

⁵ Rebanho de ovelhas: no original, tem-se um termo de sentido muito menos específico (*ouile, ouïlis*), já que, segundo Gaffiot (Gaffiot, Félix. *Dictionnaire illustré latin-français*. Paris, Hachette, 1934, p. 1098), essa expressão pode designar propriamente o estábulo de ovelhas ou cabras.

⁶ O Atrida e o Atrida mais velho: Menelau e Agamêmnon, filhos de Atreu.

⁷ Helena e a irmã de Helena: trata-se de Helena de Tróia e Clitemnestra, filhas de Leda.

⁸ Talaiônida Erifila: Erifila, filha de Tálao e esposa de Anfiarau, que revelou o esconderijo do marido, em que ele se refugiara covardemente para não participar da guerra contra Tebas.

⁹ Eclida: Anfiarau, o filho de Ecneu, arrebatado vivo com seus cavalos pelos deuses infernais.

¹⁰ Filácide: Protesilau, marido de Laodâmia, que preferiu juntar-se a ele no reino dos mortos a viver em sua ausência.

¹¹ Esposa pagaséia: Alceste, mulher de Admeto, rei da Tessália; o epíteto veio-lhe do nome duma cidade portuária tessálica chamada Págasa.

¹² Filho de Ferete: Admeto.

¹³ Capaneu: um dos sete contra Tebas, morto por um raio.

¹⁴ Ífiade: Evadne, filha de Ífis e esposa de Capaneu, que se suicidou na pira funerária do marido.

verse: velas menores convêm a minha barca. Nada a não ser os amores ligeiros ensino: tratarei de como a mulher deve ser amada.

A mulher não arreda as chamas ou os arcos ferozes; vejo que estes dardos ferem os homens mais moderadamente. Os homens enganam com freqüência, não tanto as moças delicadas, e se procurares saber, cometem poucos delitos fraudulentos. O falacioso Jasão despediu a Fasiade¹⁵ quando já era mãe, e outra noiva o peito do filho de Éson¹⁶ acolheu. Tanto quanto estava em ti¹⁷, ó Teseu, Ariadne, abandonada sozinha em local desconhecido, alimentou as aves marinhas. Indaga por que uma única rota foi chamada de "Nove caminhos" e descobre que, caída a folhagem, os bosques prantearam Filis¹⁸. E, conquanto tenha fama de piedoso, o hóspede ofereceu-te uma espada e a causa de tua morte, ó Elisa¹⁹. Direi o que vos perdeu: não sabeis amar; faltou-vos a arte, e o amor permanece pela arte. Mesmo agora não saberiam, mas Citeréia²⁰ mandou-me ensinar e ela própria se pôs diante de meus olhos; disse-me então: "O que as pobres moças fizeram? Entrega-se uma turba indefesa a homens armados. Os dois livros já os tornaram peritos; debes instruir também esta facção por teus conselhos. Quem antes ultrajara uma esposa terapnéia em breve cantou louvores com lira mais generosa²¹. Se bem te conheço, não firas as belas moças; enquanto viveres, poderás exigir a paga deste bem." Tendo falado assim, deu-me uma folha e uns poucos grãos do mirto (pois se apresentara com os cabelos cingidos de mirto). Ainda sentimos a divindade no que nos dera; mais puro, o éter resplandeceu, e sumiu-se o fardo de todo o peito.

Enquanto ela me inspira, ó meninas, tirai preceitos daqui (as que o pudor e as leis e os direitos permitem). Lembrai-vos desde já da velhice vindoura: assim, nenhum tempo

¹⁵ Fasiade: Medéia.

¹⁶ Filho de Éson: Jasão.

¹⁷ Tanto quanto estava em ti: a dificuldade de precisar os sentidos de uma passagem não tão explícita do original latino (*Quantum in te*, v. 35) pareceu-nos aconselhar uma tradução literal.

¹⁸ Filis: princesa trácia; enforcou-se numa árvore pelo atraso na chegada de Demofonte, que jurara retornar num dia determinado para casar-se com ela. Nesse dia, Filis correu até o porto nove vezes antes de se enforcar de desespero. Por fim, Demofonte voltou à Trácia e, ao abraçar-se à árvore que lhe nascera sobre a tumba, presenciou a queda de suas folhas em sinal de luto.

¹⁹ Referência ao suicídio de Dido ou Elisa, personagem da *Eneida* de Virgílio. Como se sabe, a partida de Enéias de Cartago para a Itália precipitou-lhe a ruína, pois se encontrava irremediavelmente apaixonada por ele.

²⁰ Citeréia: Vênus.

estéril passará por vós. Enquanto é lícito e ainda divulgais uma idade primaveril, divertivos; os anos fluem como água corrente, e a água que se foi não mais será recobrada. A hora que partiu não pode retornar. Deve-se aproveitar bem o tempo: o tempo foge com pé ligeiro, e não se segue um tão bom quanto o primeiro foi bom. Ao invés destes ramos que embranquecem havia violetas, e uma grata coroa desta roseira já me foi concedida. Haverá um tempo em que tu, que agora repudias os amantes, jazerás velha e fria numa noite deserta; tua porta não mais será violada numa rixa noturna nem encontrarás tua soleira semeada de rosas pela manhã. Quão rápido, por minha infelicidade, as rugas fenecem os corpos, some-se a cor que um rosto resplandecente teve e os cabelos brancos que juras ter tido desde menina subitamente se disseminam por toda a cabeça! As serpentes livram-se do desgaste com a pele delgada, e os chifres perdidos não envelhecem os cervos. Abandonados, nossos bens se esvaem; colhei a flor que, não colhida, torpemente se abaterá. Também os partos abreviam os anos de mocidade: a ceifa contínua exaure um campo. Endimião de Latmo²² não constitui motivo de rubor para ti, ó Lua, nem Céfalos²³ foi uma presa aviltante para a deusa de rosa; conquanto se perdoe Adônis a Vênus (que ainda agora o chora), donde lhe vieram Enéias e Harmonia²⁴? Ó raça de mortais, segui o exemplo das deusas, e não negueis vossos prazeres aos homens desejosos! Ainda que logo enganem, que se perde? Tudo fica como antes. Ainda que mil homens usufruam de ti, nada se estraga. O ferro gasta-se, e os seixos são consumidos pelo uso: mas vossas partes resistem e nenhum dano temem. Quem impediria que se tomasse luz de um lume vizinho? Quem pouparia muita água no mar profundo? Mesmo assim, uma mulher diz ao homem que não convém. Que gastais a não ser a água do banho? Minha voz não vos prostitui, mas veta o temor de danos falsos; não há mal em vossos dons. Quando avançar, que me levem os ventos com um sopro mais forte; enquanto estamos no porto, basta-me a brisa.

²¹ Referência à tradição segundo a qual Estesícoro, poeta siciliano da passagem do sétimo para o sexto século a. C., ficou cego após compor um poema desfavorável a Helena (nascida em Terapna, na Lacônia); mudando, porém, de ponto-de-vista em relação à heroína, recobrou o sentido que perdera.

²² Endimião de Latmo: trata-se de um pastor mítico de que se enamorou Selene (a lua) no monte Latmo, situado na Cária.

²³ Céfalos: jovem raptado pela Aurora ("a deusa dos dedos de rosa" na tradição homérica), que dele se enamorara.

²⁴ Enéias e Harmonia: filhos de Vênus, que os gerou da união com Anquises e Marte, respectivamente.

Começo pelos ornatos. Liber²⁵ provém de uvas bem cultivadas, e uma seara alta ergue-se no solo cultivado. A beleza é um dom divino: quantas e quais se poderiam gabar da beleza? Grande parte de vós carece desse dom. A diligência produzirá uma bela face; um rosto negligenciado perder-se-á, mesmo que semelhe à face da deusa Idália²⁶. Se as moças de antigamente não cuidaram assim dos corpos, também não tiveram maridos que se cuidassem tanto. Que há de espantoso no fato de Andrômaca²⁷ ter usado túnicas grosseiras? Era a esposa de um rude soldado. Se fosses a esposa de Ajax²⁸, cujo escudo foi o couro de sete bois, virias encontrá-lo enfeitada? Uma rude simplicidade houve outrora; agora Roma é dourada e detém as enormes riquezas do mundo que domina. Pondera o que o Capitólio²⁹ é hoje e o que foi: dirás que pertenceu a um outro Júpiter. Agora a Cúria³⁰ é digníssima de tamanha assembléia, mas foi de colmo sob o reinado de Tácio³¹. O Palatino³², que agora resplandece sob Febo e os líderes, que foi senão o pasto dos bois que o lavriariam? Que outros se deleitem com antigüidades; eu me regozijo por só agora ter nascido; esta é a época apropriada a meus costumes, não porque o ouro dúctil é extirpado da terra, a concha³³ recolhida provém da costa estrangeira, os montes decrescem pela extração dos mármore, e o dique detém as águas cerúleas, mas porque há refinamento, e não mais vigora a rusticidade que sobrevive aos longínquos ancestrais. Não onereis vossas orelhas com pedrarias caras, tiradas das águas verdes pelo negro indiano, nem avanceis carregadas com o ouro dos bordados. Pelos artificios com que buscais conquistar-nos, não raramente nos afastamos.

Seduz-nos a elegância. Não estejam os cabelos desordenados; as mãos que penteiam acrescentam ou privam da formosura. Não há um só tipo de toucado: decida-se e consulte-se diante do espelho o que convirá a cada uma. Uma face alongada recomenda as riscas de

²⁵ Liber: Baco.

²⁶ Deusa Idália: Vênus, assim chamada em menção do monte Idálio, situado em Chipre, ilha a ela consagrada.

²⁷ Andrômaca: esposa de Heitor, príncipe troiano; cf. nota de número noventa e cinco ao livro II.

²⁸ Esposa de Ajax: Tecmessa.

²⁹ Capitólio: uma das sete colinas de Roma.

³⁰ Cúria: trata-se da Cúria Júlia, cuja construção foi iniciada por César e finalmente concluída por Augusto em 29 a. C.

³¹ Tácio: antigo rei dos sabinos, contemporâneo de Rômulo.

³² Palatino: colina de Roma em que Augusto consagrou um templo a Apolo em 28 a. C., como agradecimento pela vitória na batalha de Ácio; além disso, a casa do próprio Augusto situava-se nesse local.

³³ Concha: as pérolas.

uma cabeça sem ornato; os cabelos de Laodâmia³⁴ foram penteados desse modo. Os rostos arredondados pedem que se faça um pequeno coque sobre o crânio para desnudar as orelhas. Que os cabelos de uma mulher lhe caiam sobre as espáduas; quando tomas tua lira, ó Febo cantador, tu és assim. Que alguém use os cabelos presos para trás como Diana³⁵ em geral os usa, quando, de túnica arregaçada, acossa as feras temerosas. Convém a esta soltar livremente os cabelos volumosos, e que aquela se contenha com os cabelos presos. Agrada a esta um adorno de tartaruga de Cilene³⁶; que a outra suspenda mechas semelhantes a ondas. Mas não contarás as glandes na azinheira ramosa, nem quantas abelhas há no Hibla³⁷, nem quantas feras há nos Alpes, nem me é permitido abranger tantos arranjos num só número. Cada dia que se segue lhes aumenta a variedade. Uma cabeleira descurada convém a muitas; freqüentemente julgarias que desde a véspera está em desalinho quem mal acaba de ser penteada. A arte semelha ao acaso. Assim, tomada a cidade, Alcides³⁸ disse ao ver Iole: "eu amo esta mulher". Assim te carregou Baco em seu carro, ó Gnoxiade abandonada, enquanto os sátiros gritavam "Evoé"³⁹. Ó, quanto a natureza é indulgente para com vossa formosura! De muitos modos se podem reparar as injúrias que sofrestes. Nós ficamos calvos feiamente, e os cabelos roubados pela idade caem, como Bóreas⁴⁰ sacudindo as frondes. Uma mulher tinge as cãs com ervas da Germânia, e busca com arte um tom melhor que o original. Outra avança com basta cabeleira comprada, e, no lugar dos que são seus, apropria-se com dinheiro dos cabelos alheios. Não é vergonha tê-los comprado em público; nós os vemos à venda diante dos olhos de Hércules e do coro virginal⁴¹.

Que dizer das roupas? Não exijo bordados nem tu, ó lâ, que te enrubesces no múrce⁴² púrpura. Quando há tanta oferta de cores menos dispendiosas, que loucura é a de levar sobre o corpo toda uma fortuna? Eis a cor da atmosfera quando o ar está sem nuvens, e o Austro⁴³ tépido não precipita as águas pluviais. Eis uma cor semelhante à tua⁴⁴, que

³⁴ Laodâmia: cf. nota de número dez a este mesmo livro.

³⁵ Diana: a virgem caçadora, irmã de Apolo e filha de Latona.

³⁶ Cilene: monte da Arcádia em que, segundo a lenda, Mercúrio fez uma lira com a carapaça de uma tartaruga.

³⁷ Hibla: monte siciliano em que se produzia mel de afamada qualidade; cf. nota de número setenta e sete ao livro II.

³⁸ Alcides: Hércules que, apaixonado por Iole, filha do rei Eurito, matou-lhe o pai para tê-la.

³⁹ Referência ao rapto de Ariadne por Baco; cf. *Ars*, I, 525-562.

⁴⁰ Bóreas: o vento norte ou Setentrão.

⁴¹ Coro virginal: no templo de Hércules Musagetes, em Roma, havia estátuas do deus e das musas.

⁴² Múrce: tintura arroxeada extraída de certo molusco marinho; cf. nota de número cinqüenta e dois ao livro I.

⁴³ Austro: vento sul.

outrora se diz ter livrado Frixo e Helena dos dolos de Ino. Este tom imita as ondas, e tem também o nome delas⁴⁵; julgaria que as ninfas se cobriram com esta veste. Aquele semelha ao açafão (a deusa orvalhada⁴⁶ vela-se com um manto cróceo quando atrela os corcéis luminosos); este aos mirtos de Pafos, e este às ametistas purpúreas, às rosas alvacentas e à grou da Trácia⁴⁷. Nem as tuas glândes, ó Amarílis⁴⁸, nem as amêndoas, nem a cera que deu o nome aos velos faltam. Quantas flores a terra renovada gera quando, na primavera tépida, a videira brota e o inverno entorpecido foge, em tantas ou mais tinturas se embebeda a lã; escolhe o que melhor te sirva, pois de tudo haverá sem que se preste indiscriminadamente a todas. O negro convém às pálidas; as vestes negras combinavam com Briseida⁴⁹: quando foi raptada, também se vestia assim. O branco convém às morenas; de branco, ó filha de Cefeu⁵⁰, tu agradavas; assim pisaste em Serifos⁵¹. Por muito pouco não vos adverti de que se evitasse o terrível odor do bode sob as axilas, nem se enriquecessem vossas pernas com pêlos pontiagudos! Entretanto, não são as moças das montanhas do Cáucaso que instruo, nem as que beberiam de tuas águas, ó mísio Caico⁵²! E se eu recomendasse que a apatia não vos escurecesse os dentes e pela manhã se lavasse a face com um pouco d'água? Sabeis também obter uma tez clara pelo uso do alvaiade; quem não enrubesce pelo próprio sangue, obtém o rubor com arte. Com arte preencheis o vão entre as sobrancelhas, e um pouco de cosmético recobre as maçãs nuas. Não é vergonha realçar os olhos com a cinza fina ou com o açafão que nasceu em tuas margens, ó Cidno⁵³ cristalino.

Compus um livrinho⁵⁴, pequeno pelo tamanho, mas muito laborioso, em que descrevi os cuidados de vossa beleza. Lá também buscareis proteção contra os danos que a beleza sofre. Minha arte não é ineficaz no resguardo do que é vosso.

⁴⁴ Referência ao carneiro montês de pêlo dourado que transportou Frixo e Helena para longe da madrasta, Ino; em busca de seu velo partiram os argonautas.

⁴⁵ Trata-se do tecido denominado *cumatile*, da palavra grega que significa "onda".

⁴⁶ A deusa orvalhada: a Aurora.

⁴⁷ Grou: a grou era uma ave de coloração cinzenta.

⁴⁸ Amarílis: pastora oriunda da poesia bucólica de Virgílio.

⁴⁹ Briseida: a escrava de Aquiles; cf. nota de número sessenta e dois ao livro II.

⁵⁰ Filha de Cefeu: Andrômeda, princesa etíope raptada por Perseu.

⁵¹ Serifos: uma das ilhas Cícladas.

⁵² Caico: rio da Mísia, região da Ásia Menor.

⁵³ Cidno: rio da Cilícia, região da Ásia Menor.

⁵⁴ Trata-se da obra intitulada *Medicamina faciei feminae*, pequeno tratado sobre o toucado da mulher.

Entretanto, que um amante não surpreenda caixinhas expostas na mesa; a arte dissimulada favorece a formosura. A quem não desagradaria a borra friccionada em toda uma face, quando escorre pesadamente para a tepidez dos seios? Que odor exala o êsipo⁵⁵, mesmo que se envie de Atenas o sumo extraído do velo imundo da ovelha? Eu não aprovaria que na frente de todos se empregasse um emplastro de medula de corça nem que na frente de todos se escovassem os dentes. Esses recursos embelezam, mas causarão repulsa pela aparência; muitas coisas, horríveis enquanto se fazem, agradam depois de feitas. As imagens que agora têm o nome do laborioso Mirão⁵⁶ já foram peso inerte e matéria bruta; para que se faça um anel, o ouro é malhado primeiro; as vestes que usais já foram lâ imunda; enquanto se esculpia, era uma rocha áspera: agora, nobre imagem, Vênus nua torce a cabeleira encharcada. Quando te cuidares, julgaremos que dormes: é mais conveniente que te deixes ver após os retoques finais. Por que a causa da brancura de tua face me foi revelada? Tranca a porta da alcova; por que desvelar afazeres rudes? É bom que os homens desconheçam muitas coisas; a maior parte do que se faz chocaria se não se resguardassem os segredos. Considera os adornos dourados que pendem no teatro: quão tênue lâmina reveste a madeira! Contudo, não é permitido que o povo venha até eles senão depois de terminados, nem se deve buscar a beleza sem afastar os homens.

Não impeço, porém, que ostenteis os cabelos por pentear, de modo que se espalhem sobre as costas. Nesta hora, guarda-te especialmente contra o mal humor, nem solta incessantemente os cabelos pendentes. Que a camareira não sofra mal algum; odeio a que fere a face com as unhas e espeta agulhas num braço tomado à força; tocando-a, ela amaldiçoa a cabeça da senhora, e ao mesmo tempo chora coberta de sangue sobre os cabelos que odeia. Mantenha um guardião em sua porta a que não tem cabeleira basta, e sempre se faça adornar no templo da Boa Deusa⁵⁷. Anunciaram-me de súbito a certa moça que, perturbada, pôs sua peruca ao contrário. Que um motivo tão aviltante de vergonha sobrevenha aos inimigos, e tal desonra se volte contra as moças partas! É torpe um animal sem os chifres, é torpe um campo sem erva, um arbusto sem os ramos e uma cabeça sem cabelos.

⁵⁵ Êsipo: gordura do velo não lavado das ovelhas, empregada como cosmético.

⁵⁶ Mirão: célebre escultor grego do século V a. C.

⁵⁷ Boa Deusa: deusa da fecundidade, cujo culto era vedado aos homens.

Mas não viestes a mim para aprender, ó Sêmele⁵⁸ e Leda⁵⁹, nem tu, ó Sidônia⁶⁰ que um falso touro levou pelo mar, nem tu, Helena, que tu, ó Menelau não reclamas sem razão e tu, ó raptor troiano⁶¹, conservas sabiamente. Dentre as muitas que vêm aprender, belas e feias encontram-se; contudo, mais há de inferior que de bom. As formosas não buscam o auxílio da arte e meus preceitos: dispõem de qualidades e da beleza eficaz sem a arte. Quando o mar se aquieta, o marujo descansa confiante; quando ameaça, ocupa-se zeloso do que o socorre.

Raras pessoas carecem de defeitos; esconde tuas imperfeições e, tanto quanto é possível, oculta as falhas de teu físico. Se és baixa, assenta-te para não parecer estar sentada ao te pores de pé, e reclina-te em teu leito ainda que sejas pequena; também aí, para que o tamanho de quem se deita não possa ser avaliado, faz por esconder teus pés sob a veste que os recobre. A que é magra demais, use vestes de trama densa, e leve nos ombros um manto solto; que a pálida use listras purpúreas sobre os membros, e tu, que és muito escura, recorre aos trajes de Faros⁶². Que um pé disforme sempre se guarde num calçado branco, e evita privar de faixas as pernas muito finas. Enchimentos discretos convêm a escápulas salientes, e envolve numa faixa teus peitos mirrados. A que tiver dedos grossos e unhas descuradas, acompanhe com um pequeno trejeito não importa o que se diga. Quem tem mau-hálito, jamais fale em jejum, e sempre mantenha distância do rosto do homem. Se teus dentes forem enegrecidos, desmesurados ou nascidos desordenadamente, causarás enorme dano com teu sorriso.

Quem acreditaria? As moças também aprendem a rir, e mesmo neste ponto buscam a elegância. Seja módica a abertura e estreitas as fendas de ambos os lados da boca; que as extremidades dos lábios cubram a raiz dos dentes, nem se sacudam perpetuamente os ventres nesta hora; soe, porém, algo de leve e feminino! Há quem retorça a boca num rir exagerado, e quando outra caiu na risada, julgar-se-ia que chora. Aquela ressoa rouca e detestável, como torpe jumentinha que zurrasse da mó rude.

Em que não adentra a arte? Aprendem a lacrimejar convenientemente, e choram

⁵⁸ Sêmele: amada de Júpiter e mãe de Baco.

⁵⁹ Leda: amada de Júpiter, que se metamorfoseou num cisne para seduzi-la.

⁶⁰ Sidônia: Europa, princesa fenícia raptada por Júpiter, temporariamente transformado num touro em cujo dorso subiu.

⁶¹ Páris, o raptor de Helena; cf. nota de número dezenove ao livro I.

quando e como querem.

Que tal quando uma letra é privada da pronúncia correta e a língua, forçada ao som desejado, faz-se balbuciante? Há encanto no vício de pronunciar mal certas palavras: aprendem a falar pior do que poderiam.

A tudo isso, já que funciona, dedikai vossa atenção. Aprendei a mover-vos com passos femininos; também no andar há uma parcela significativa da graça: ele seduz ou afasta os homens estranhos. Esta move os flancos com arte, colhe a brisa na túnica flutuante e traz soberba os pés que avançam; aquela, como esposa rubicunda de um marido úmbrio, anda afastando as pernas e dá enormes passadas. Mas, como em muitas coisas, que até nisto se observe a medida justa: um caminhar é grosseiro, e outro mais langoroso que o admitido.

Todavia, desnuda para que se admire a parte superior de tua espádua e de teu braço esquerdos: isto cai bem principalmente a vós, ó moças de pele clara; quando o vejo, agrada-me beijar os ombros até onde se mostram.

As Sereias⁶³ eram monstros marinhos que, com voz melodiosa, detinham como queriam as naus aproximadas; o filho de Sísifo⁶⁴ quase desatou os membros ao escutá-las: com efeito, os sócios puseram cera nos ouvidos. O canto é doce: que as moças aprendam a cantar; a voz de muitas foi sua alcoviteira ao invés da aparência. Que ora se reproduzam as melodias ouvidas nos teatros de mármore ora as canções do Nilo, com a cadência que lhes é peculiar. A meu ver, uma mulher refinada não ignoraria como segurar o plectro⁶⁵ com a mão direita e a cítara com a esquerda. Orfeu de Ródope⁶⁶ moveu com a lira rochas, feras, os lagos do Tártaro e o cão⁶⁷ de três cabeças⁶⁸; por teu canto, ó justíssimo vingador de tua

⁶² Faros: ilha mediterrânea do Egito, donde provinha tecido (linho) de qualidade.

⁶³ Sereias: seres fantásticos do imaginário mítico, cuja belíssima voz atraía os marinheiros para os escolhos, onde naufragavam.

⁶⁴ Filho de Sísifo: Ulisses, que, segundo certa versão mítica, não era filho de Laertes.

⁶⁵ Plectro: objeto alongado de marfim para que se movessem as cordas da lira.

⁶⁶ Orfeu de Ródope: tocador de lira trácio, assim chamado em menção ao monte Ródope, localizado em sua pátria.

⁶⁷ Orfeu empregou seus dotes de músico para descer aos infernos, de modo que, vivo, pôde ter com Eurídice. Assim, cruzou os lagos do Tártaro (terrível região infernal) e entreteve o Cérbero, o cão de três cabeças que, como guardião da entrada do mundo subterrâneo, impedia o acesso dos vivos e a saída dos mortos.

⁶⁸ De três cabeças: no original, empregou-se um único termo composto (*tergeminum*, v. 322). Optamos por não o traduzir diretamente ("trigêmeo") em razão da diferença de sentidos existente entre os significados das palavras latina e portuguesa: em latim, *tergeminus*, a, um pode designar, de modo diverso do que se dá em português, não só os irmãos nascidos de uma única gestação, mas ainda tudo o que é triplice (cf. Gaffiot, op. cit., p. 1558). Ora, os três cães cujas cabeças se projetam do corpo de Cérbero, é evidente, devem ter surgido

mãe⁶⁹, as pedras construíram muros novos com subserviência⁷⁰. Ainda que fosse mudo, considera-se que um peixe se deleitou com a melodia (é o que narra a famosa fábula da lira de Aríon⁷¹). Aprende também a percorrer com ambas as mãos o nablo⁷² festivo: é o que convém aos momentos de jogo ameno.

Conhece a Musa de Calímaco⁷³, a do poeta de Cós⁷⁴ e a do velho ébrio de Teos⁷⁵; conhece ainda Safo⁷⁶ (que há de mais lascivo que ela?) e o que engendrou um pai ludibriado por dolo dum Geta ardiloso⁷⁷. É bom que tenhas lido um poema do terno Propércio⁷⁸, algo de Galo⁷⁹ ou Tibulo⁸⁰, sobre o célebre tosão de pêlo fulvo⁸¹ cantado por Varrão⁸² (o mesmo que tua irmã lastimaria, ó Frixo⁸³), e Enéias fugitivo⁸⁴, origem da alta Roma: nenhuma obra há no Lácio que a supere em excelência. Talvez mesmo o meu nome se junte ao deles, meus escritos não sejam tragados pelas águas do Lete⁸⁵ e alguém diga: "Lê os cultos poemas de nosso mestre, preceptor dos dois sexos, escolhe dentre os três livros que designa pelo nome de *Amores* o que ler voluptuosamente e com voz branda, ou declama com arte uma epístola de sua lavra; este gênero, que outros desconheciam, ele o criou." Assim o queiras, ó Febo, e assim vós, ó santos Numes dos vates, Baco notável pelo

juntamente, mas o que os diferencia e não seria expresso com precisão pela palavra portuguesa "trigêmeo" é que compõem um só corpo.

⁶⁹ Justíssimo vingador se sua mãe: Anfião, que puniu a esposa do tio paterno com o mesmo suplício que ela infligira a sua mãe, Antíope (fazendo-a morrer chifrada por um touro).

⁷⁰ Segundo a lenda, Anfião construiu os muros de Tebas unicamente através dos sons de sua lira.

⁷¹ Aríon: tocador de lira oriundo de Lesbos; ameaçado pelos marinheiros do navio em que viajava de ser lançado ao mar, atraiu com sua música um golfinho que o conduziu no dorso até a praia.

⁷² Nablo: instrumento oriental de doze cordas.

⁷³ Calímaco: célebre poeta alexandrino, natural de Cirene (região do norte africano).

⁷⁴ Poeta de Cós: Fileta de Cós, poeta grego dos tempos de Alexandre Magno.

⁷⁵ Velho ébrio de Teos: Anacreonte de Teos, poeta do sexto século a. C.

⁷⁶ Safo: célebre poetisa lésbia da passagem do sétimo para o sexto século a. C.

⁷⁷ Referência a Menandro, célebre autor da comédia nova grega, que empregou em suas peças as personagens típicas do escravo ardiloso e do pai de família, enganado por sua esperteza. Geta é o nome de uma personagem da comédia latina inspirada na figura do escravo em Menandro.

⁷⁸ Propércio: poeta elegíaco romano dos tempos de Augusto.

⁷⁹ Galo: o primeiro dos elegíacos latinos.

⁸⁰ Tibulo: poeta elegíaco romano dos tempos de Augusto.

⁸¹ Trata-se do velocino de ouro, em busca de que partiram Jasão e os argonautas.

⁸² Varrão: referência a Varrão Atacino, tradutor romano do poema grego de Apolônio de Rodes sobre a viagem dos argonautas.

⁸³ Cf. nota de número quarenta e quatro a este mesmo livro.

⁸⁴ Enéias: indiretamente, fundador mítico de Roma, cujos feitos foram celebrados por Virgílio na *Eneida*.

⁸⁵ Lete: rio infernal cujas águas, bebidas pelas almas, faziam-nas esquecer-se da vida passada antes de passarem efetivamente para o reino dos mortos.

chifre⁸⁶ e as nove deusas⁸⁷!

Quem duvidaria de que eu quero que a menina saiba dançar, de modo a mover os braços obedientes após deixar o vinho? Os bailarinos, espetáculo dos palcos, são adorados, tamanha a graça daqueles movimentos.

Envergonha-me tratar de detalhes tão secundários: aconselhar a conhecer os lances de artilhos, e, ó dados arremessados, o vosso valor; que ora jogue três dados, ora, astuta, reflita sobre a parte de que se deve aproximar e qual deve ser buscada; que se divirta com cautela e inteligência no prélio dos ladrões. Dois inimigos aniquilam um só pião, e um combatente apanhado guerreia com rivalidade sem a companheira, amiúde tornando pelo caminho que começou. Espalhem-se as peças polidas com uma redezinha aberta, e caso não se tomem, nenhuma deve ser movida. Há uma variedade reduzida precisamente a tantas riscas de exígua medida quantos são os meses do ano corredio. Um pequeno tabuleiro acolhe três peças de ambos os lados: vencer, então, é tê-las feito proceder sem falha.

Pratiquem-se mil jogos: é vergonhoso que uma moça não saiba jogar; jogando, não raramente um amor se prepara. Entretanto, é pouquíssimo custoso praticar os lances: maior obra é regrar nosso comportamento. Somos incautos nestes momentos, e chegamos a expor nossas paixões: os peitos desnudam-se durante os jogos. A ira, um mal terrível, o amor ao lucro, as discussões, as rixas e um tormento inquietante sobrevêm; fazem-se acusações, o ar ressoa com os gritos, e alguém invoca em seu favor os deuses furiosos. Nenhuma lealdade há nos tabuleiros; o que não se pede com promessas! Testemunhei muitas vezes rostos molhados de lágrimas. Que Júpiter aparte de vós, cujo propósito é agradar a um homem, as infâmias deste tipo.

A quietude de vossa natureza vos destina tais jogos, ó moças; os homens têm mais com que se exercitar; dispõem de pélas ligeiras, de redes de caça, dos trocos,⁸⁸ das armas e do cavalo que se obriga aos giros. Não vos compete o Campo de Marte e a Virgem

⁸⁶ Baco era dotado de cornos, associados à força na antiguidade.

⁸⁷ Nove deusas: as musas.

⁸⁸ Em nota, Lucio Cristante (*in L'arte di amare*. A cura di Emilio Pianezzola, commento di Gianluigi Baldo, Lucio Cristante e Emilio Pianezzola. Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, s.d., p. 390) explica que os trocos eram aros “de ferro com muitos anezinhos pendentes que estalavam ao mover-se”, utilizados para propósitos lúdicos.

frigidíssima⁸⁹, nem leva o rio toscano⁹⁰ nas águas serenas. Mas é lícito e proveitoso que sigais pela sombra do pórtico de Pompeu⁹¹ quando a frente da virgem é abrasada pelos cavalos aéreos⁹²; visitai o templo consagrado a Febo ornado de louros⁹³ (ele submergiu a esquadra de Paretônio⁹⁴ no mar profundo) e os monumentos que a irmã⁹⁵, a esposa⁹⁶ e o genro⁹⁷ coroado por honras navais estabeleceram; visitai os altares onde se queima incenso à novilha de Mênfis⁹⁸, e os três teatros⁹⁹ que se patenteiam à vista. Vede a arena salpicada de sangue tépido e as metas que se devem cingir com rodas ardorosas.

O que se esconde é desconhecido: não se deseja o oculto, e nenhum fruto se colhe quando uma bela carece de testemunhas. Ainda que superes Tamiras¹⁰⁰ e Amebeu¹⁰¹ com teu canto, não será grande o reconhecimento duma lira desconhecida; se Apeles de Cós¹⁰² não tivesse exposto sua Vênus em parte alguma, ela se ocultaria sob as águas do mar. Que é pretendido pelos poetas sagrados¹⁰³ a não ser unicamente a fama? Todo o nosso labor aspira a este objetivo. Os poetas outrora foram objeto de apreço dos reis e deuses, e os coros

⁸⁹ Virgem frigidíssima: os jovens romanos que se exercitavam no ginásio se lavavam com as águas do aqueduto chamado *Aqua Virgo*, assim denominado porque se acreditava em que uma menina muito jovem tivesse descoberto a nascente donde brotavam.

⁹⁰ Rio Toscano: o Tibre, que descia da Etrúria.

⁹¹ Cf. nota de número vinte e dois ao livro I.

⁹² Referência à entrada do sol na constelação de Virgem, no final do mês de agosto.

⁹³ Trata-se do templo de Apolo Palatino, erigido em Roma por Augusto (cf. nota de número trinta).

⁹⁴ Referência à derrota de Marco Antônio e Cleópatra por Augusto na batalha de Ácio, por ele considerada como graça do deus Apolo; Paretônio era uma cidade próxima a Alexandria, no Egito.

⁹⁵ Irmã: Otávia, irmã de Augusto, que teve um pórtico dedicado a ela em Roma; cf. nota de número vinte e quatro ao livro I.

⁹⁶ Esposa: Lívيا Drusila, segunda esposa de Augusto; a ela se dedicara o Pórtico de Lívия no ano sétimo a. C.; cf. nota de número vinte e seis ao livro I.

⁹⁷ Genro: Agripa, marido de Júlia, a filha de Augusto; após a derrota da esquadra de Pompeu na batalha de Náulaco, recebeu como prêmio uma coroa de ouro.

⁹⁸ Novilha de Mênfis: a deusa Ísis.

⁹⁹ Três teatros: os teatros de Balbo, Marcelo e Pompeu.

¹⁰⁰ Tamiras: cantor mítico que ousou desafiar as musas.

¹⁰¹ Amebeu: célebre tocador de cítara do terceiro século a. C.

¹⁰² Apeles de Cós: o mais célebre pintor do mundo antigo.

¹⁰³ Intocáveis: no original, empregou-se um termo de fortíssimas conotações religiosas (v. 403: *sacris poetis*). Segundo Ernout e Meillet (op. cit., p. 842), *sacer*, a, um opõe-se a *profanum*, isto é, pertence ao plano do divino. Entre *sacer* e *religiosus*, um certo Gaio, citado pelos autores (*Inst.* 23), apontou a seguinte diferença: *sacrae [res] sunt quae dis superis consecratae sunt; religiosae quae dis manibus relictae sunt*. Os autores acrescentam que o sentido da palavra não se relaciona intrinsecamente a algo bom ou ruim: mesmo um criminoso consagrado aos deuses infernais seria *sacer*, exemplificam; deve-se antes interpretá-la como atributo de algo que, por suas vinculações com o divino, não poderia ser tocado sem conspurcar ou ser conspurcado.

antigos alcançaram grandes prêmios; os vates tinham uma dignidade sagrada¹⁰⁴ e um nome honrado, com frequência recebiam riquezas vultosas... Ênio¹⁰⁵, nascido nos montes da Calábria, mereceu lugar ao lado do teu, ó grande Cipião¹⁰⁶; as heras agora jazem desonradas, pois os cuidados dedicados às musas recebem o nome do ócio. Mas apraz-nos vigilar pela fama. Quem conheceria Homero caso eternamente a *Iliada* se tivesse guardado? Quem conheceria Dânae¹⁰⁷, se para sempre fosse mantida encarcerada em sua torre e, velha, ainda se recolhesse?

A multidão vos beneficia, ó moças belas; levai com frequência para fora dos limiares os pés errantes. Ainda que tome uma só, a loba tende para muitas ovelhas, e a ave de Júpiter atira-se sobre pássaros copiosos. Também a mulher formosa se oferece de bom grado às vistas do povo: talvez haja a quem capture em meio a tantos. Que em todos os lugares permaneça desejosa de agradar e cuide da graça com todo o zelo. O acaso é eficaz em toda parte; que sempre se suspenda o anzol; haverá peixe no mar em que muito pouco confias. Frequentemente os cães erram em vão pelos montes copados, e o cervo vem à emboscada sem que nada o persiga. O que menos Andrômeda pudera esperar no cativeiro do que suas lágrimas pudessem agradar a alguém? Muitas vezes um amante é encontrado no funeral de outro homem; convém neste caso seguir com os cabelos soltos e não reter o pranto.

Mas evitai os homens que exibem seu refinamento e beleza e que arranjam bem os cabelos. O que dizem a vós, a mil moças disseram; seu amor erra, e em nenhum endereço se demora. Que pode a mulher se o homem é mais leviano que ela própria, e talvez tenha mais homens? Mal podeis acreditar-me, mas acreditai-me. Tróia permaneceria se tivesse dado ouvidos a teus conselhos, ó filha de Príamo. Há os que se aproximem com um tipo falso de amor e por tais aproximações aspirem a lucros vis. Não vos enganeis com cabelos

¹⁰⁴ Sagrada: no original latino (v. 407), empregou-se o adjetivo *sanctus*, *a*, *um*. Segundo Ernout e Meillet (op. cit., p. 844), o termo em latim prende-se à mesma raiz do verbo *sancio*, *sancire*, que a princípio significou, em religião e política, *tornar sagrado ou inviolável*, para em seguida relacionar-se às noções de *estabelecer solenemente* e *ratificar*, *sancionar*; *sanctus*, *a*, *um* seria propriamente *tornado sagrado, inviolável, sancionado*.

¹⁰⁵ Ênio: poeta latino (240 a 169 a. C.), autor dos *Anais*, poema épico em que descreve a história romana.

¹⁰⁶ Cipião: general romano que derrotou Haníbal na batalha de Zama em 202 a. C.

¹⁰⁷ Dânae: a filha de Acrísio; avisado por um oráculo de que seria morto pelo neto que dela lhe viria, encarcerou-a para evitar que engravidasse. Contudo, Júpiter fecundou-a sob a forma de uma chuva de ouro, e ela deu à luz Perseu.

reluzentes do líquido nardo, nem com uma correia curta bem segura por pregas, nem com uma toga de trama delicadíssima, nem com um e outro anel que troxer nos dedos. Talvez o mais refinado dentre esses seja um ladrão e se abraze por amor de tuas vestes. "Devolve o que é meu", gritam com frequência as moças espoliadas, e o foro ecoa com todas as palavras: "devolve o que é meu"; tu, ó Vênus, e tuas Apíades¹⁰⁸, vedes indiferentes tais disputas dos radiantes templos de ouro. Há ainda certos nomes indubitavelmente mal afamados: as que muitos enganam são acusadas de serem suas amantes.

Aprendei com as queixas das outras a recluir: não abrais vossa porta ao enganador. Evitai, ó cecrópidas¹⁰⁹, acreditar nas juras de Teseu; os deuses cujo testemunho invocará, já antes os invocou. E a ti, Demofoonte¹¹⁰, herdeiro do crime de Teseu, nenhuma confiança restou depois que ludibriaste Fílis. Se bem prometem, igualmente promete com tuas palavras; se os concederem a vós, também lhes concedei os prazeres combinados. É capaz de extinguir as chamas perenes de Vesta¹¹¹ e, ó filha de Ínaco¹¹², roubar objetos sacros de teus templos (além de ministrar ao marido uma mistura de acônito¹¹³ com cicuta moída) uma mulher que se nega depois de aceitar presentes.

Intento aproximar-me mais; segura as rédeas, ó musa, nem sejas arremessada do carro a que se dá passagem! Que palavras escritas em tabuletas de abeto sonde o terreno; uma escrava idônea deverá levar as cartas que envias. Examina o que lerás e infere das próprias palavras se finge ou roga perturbado, respondendo depois de uma breve demora. A demora sempre incita os amantes se dura apenas um pouco. Mas nem te ofereças com docilidade ao jovem que te solicita nem te oponhas duramente a seu pedido. Faze com que tema e simultaneamente tenha esperanças; sempre que responderes, aumenta-lhe a confiança e diminui-lhe o receio. Escrevei, ó moças, em termos elegantes, porém comedidos e usuais: a forma trivial da fala é o que agrada. Ah! Quantas vezes um amante incerto se inflamou com palavras! Quantas uma linguagem bárbara prejudicou uma bela! Mas (ainda que isentas da dignidade das fitas), como intentais enganar vossos homens, que

¹⁰⁸ Apíades: cf. nota de número trinta e um ao livro I.

¹⁰⁹ Cecrópidas: os atenienses, assim chamados em evocação do nome de Cécrope, primeiro rei de Atenas.

¹¹⁰ Demofoonte: como o pai, Teseu, que ludibriara Ariadne, os perjúrios de Demofoonte causaram a morte de Fílis.

¹¹¹ Vesta: velha deusa protetora do povo romano, em cujo templo se mantinha permanentemente aceso o fogo sagrado que simbolizava a duração da nação dos latinos.

¹¹² Filha de Ínaco: Io, personagem mítica identificada com Ísis.

a mão discreta da criada e de um menino levem as tabuletas; não confieis vossos penhores a um escravo novo. Certamente é pérfido quem retém tais penhores, mas possui como que um facho do Etna. Eu vi moças empalidecerem com tais receios e, descontentes, suportarem o tempo todo seus escravos¹¹⁴. A meu ver, constitui fraude lícita repelir a fraude, e os direitos permitem pegar em armas contra quem se arma. Que uma só mão se habitue a escrever com muitas letras diferentes. Ah! Pereçam aqueles por quem sou obrigado a dar tais conselhos! Não é seguro rescrever a não ser depois de raspada a cera, para que uma só tabuleta não contenha duas letras; que o amante sempre seja uma mulher para quem escreve; em tuas cartas, seja sempre "ela" quem é ele.

Se é lícito remeter nosso engenho do que é pequeno para maiores coisas e estender por completo as velas abauladas, cabe ao rosto reprimir o ódio; uma cândida mansidão convém aos homens, a ira horrenda às feras. Os rostos entumecem de ódio, o sangue escurece as veias, e os olhos faíscam mais furiosamente que o fogo gorgóneo¹¹⁵. "Vai para longe daqui, ó flauta; não me és de grande valia" - foi o que Palas disse ao ver seu semblante num rio¹¹⁶. Também vós, se em meio à ira vos olhásseis no espelho, mal reconheceríeis as faces. A própria soberba não é menos danosa a vossa expressão. Deve-se atrair o Amor com a afabilidade do olhar. Odiamos o desdém excessivo. Crede na voz da experiência: amiúde um rosto calado contém em si os germes do rancor. Olha a quem te olha, e ri docemente a quem ri. Se te acenarem, retribui também os gestos recebidos. Quando já se exercitou deste modo, aquele menino (abandonadas as setas sem ponta) saca os dardos penetrantes da aljava. Odiamos também a tristeza; que Ajax ame Tecmessa; a nós, turba risonha, seduz-nos uma mulher alegre. Eu nunca pediria a ti, ó Andrômaca¹¹⁷, nem a ti, ó Tecmessa, que uma de vós fosse minha amante; mal posso crer, embora os

¹¹³ Acônito: certa raiz venenosa.

¹¹⁴ Seus escravos: no original latino (v. 488), emprega-se um termo muito mais ambíguo do que o correspondente traduzido: trata-se de *servitium*, -i, que pode designar tanto os escravos, coletivamente considerados, quanto a condição servil, a servidão ou escravidão. Note-se que, em português, a opção por um ou outro desses sentidos cria possibilidades excludentes entre si.

¹¹⁵ Fogo gorgóneo: o olhar de Medusa, uma das Górgonas, era absolutamente mortífero, pois, como se sabe, todos os que para ela olhassem se transformavam em pedra.

¹¹⁶ Referência a certa ocasião em que Palas, ao tocar a flauta do sátiro Márcias, assustou-se com as expressões que seu rosto assumia, embora a deleitassem os sons do instrumento.

¹¹⁷ Andrômaca: a esposa de Heitor; cf. nota de número noventa e cinco ao livro II.

partos me obriguem a crer, que vos deitastes com os maridos. Porventura a tristíssima esposa chamou Ajax de "minha luz" e lhe disse o que os homens em geral gostam de ouvir?

Quem impede que utilizemos exemplos do que é grave em coisas menores e que não tenhamos fortemente receado a palavra "comandante"? Um general de valor submeteu a este uma centúria, àquele a cavalaria, e a outro confiou a guarda das insígnias. Também vós descobri para qual uso cada um de nós se prestará; ponde-nos no posto certo. Que o rico presenteie; seja defensor o que se ocupa do direito; que o facundo freqüentemente defenda a causa da cliente; nós que, fazemos versos, tão somente os enviemos. Somos o grupo mais apropriado a amar. Fazemos largamente o elogio da beldade eleita. Tem seu nome Nêmesis¹¹⁸, tem seu nome Cíntia¹¹⁹; Vésper¹²⁰ e as terras eoas¹²¹ conhecem Licóris¹²², e muitos indagam quem é nossa Corina¹²³. A isso ajunta que os vates sacros são alheios à perfídia, e nossa arte nos molda segundo o que nela se encontra. Não nos toca a ambição e o amor à posse; descurados do foro, damo-nos ao leito e à penumbra. Mas facilmente nos ligamos a alguém, ardemos em chamas violentas e sabemos amar com a maior fidelidade. Decerto nosso gênio é amansado pela placidez da arte, e nossos hábitos se acomodam a nosso ofício. Sejam dóceis aos vates aônios¹²⁴, ó meninas; há um nume neles, e as Piérides¹²⁵ inspiram-nos. Há um deus em nós, há o comércio do céu: tal inspiração nos vem de paragens etéreas. É um crime esperar dinheiro dos doutos poetas. Ai de mim! Nenhuma moça receia este crime. Contudo, dissimulai, e não sejais gananciosas de imediato; um amante novo resistirá a uma armadilha visível.

O cavaleiro não guiará com freios semelhantes um cavalo que há pouco provou os arreios e outro experiente, nem o mesmo caminho deverá ser trilhado para que se seduzam espíritos maduros ou a verde juventude. Este novato que só agora foi apresentado à milícia do Amor (tenra presa que te veio ao leito) apenas a ti conhecerá, para que a ti apenas

¹¹⁸ Nêmesis: nome de uma das mulheres celebradas por Tibulo em suas elegias.

¹¹⁹ Cíntia: nome da mulher celebrada por Propércio em sua elegias.

¹²⁰ Vésper: a estrela da tarde, que desponta no céu a oeste.

¹²¹ Terras eoas: as terras do oriente.

¹²² Licóris: nome da mulher celebrada por Galo em suas elegias.

¹²³ Corina: nome da mulher celebrada por Ovídio nos *Amores*, coletânea de poemas amorosos da juventude do autor.

¹²⁴ Vates aônios: segundo a lenda, as musas inspiradoras dos poetas habitavam o monte Hélicon, situado na Aônia ou Beócia (certa região grega).

¹²⁵ Piérides: as musas, assim chamadas em menção ao monte Píero, a elas consagrado.

sempre se ligue: esta seara deve ser rodeada por altas sebes. Afugenta a rival: enquanto o dominares sozinha, vencerás; havendo companhia, os reinos e Vênus não permanecem seguros. Aquele velho soldado amará moderada e sapientemente, e muito suportará do que não suportaria o recruta. Não romperá os umbrais nem os abrasará em chamas terríveis; não atacará a face delicada da senhora com as unhas, nem rasgará suas túnicas ou as túnicas da menina; nenhum cabelo arrancado vos fará chorar. Tais coisas combinam com meninos inflamados pela idade e pelo amor. Este suportará duras feridas com serenidade; que se abraze, aí, em lenta chama, como o feno fresco ou a lenha há pouco cortada nas montanhas. Este amor é garantido; aquele, breve e mais fecundo. Tomai os pomos fugidios com mão veloz.

Que se entregue tudo: abrimos as portas ao inimigo; faça-se a lealdade numa traição desleal. O que se dá sem resistência nutre mal um longo amor. Uma rara recusa deve mesclar-se aos alegres divertimentos. Que se deite diante das portas chamando-as de cruéis e muito suplique e ameace. Não toleramos a doçura: que um sumo amargo nos recomponha. Com freqüência, a barca naufraga submergida por seus ventos. Eis porque não se conceberia que as esposas fossem amadas: seus maridos unem-se a elas quando desejam. Se houvesse uma porta e um porteiro te dissesse com face severa que não poderias entrar, o amor também te tocara ao ficares trancado do lado de fora.

Deixai agora as espadas cegas: empreguem-se armas cortantes. Não duvido de que eu próprio seja alvejado por meus dardos. Enquanto se enleia nas redes, ou mesmo há pouco capturado, que teu amante espere ser o único. Logo depois, deixa-o saber do rival e dos acordos de partilha do leito: sem que utilizes estes artificios, o amor fenece. O bom cavalo corre com vigor quando seu recinto se abre: basta ter a que superar e seguir. A injúria aviva fogos mortos a não mais poder; eis que o confesso: não amo senão ferido. Entretanto, não se patenteie em demasia a causa da dor, e ele, perturbado, julgue que mais há do que sabe. Também a opressora vigilância dum escravo imaginário e o cuidado incômodo dum homem excessivamente severo excitam os que se entediam. Os prazeres obtidos sem risco satisfazem menos. Mesmo que sejas mais libertina que Taís¹²⁶, finge temer. Mesmo que mais facilmente se pudesse fazê-lo pela porta, recebe-o pela janela,

¹²⁶ Taís: célebre cortesã ateniense e amante de Alexandre Magno.

mostrando em teu rosto os sinais do medo; que uma criada se precipite astuta e diga: "estamos perdidas". Esconde num lugar qualquer o jovem tremente. Os prazeres seguros de Vênus devem, porém, intercalar-se ao receio, para que ele não pense que as noites que passa contigo não valem tanto.

Estava prestes a omitir de que modo é possível enganar um marido astuto e um guarda atento. Que a esposa respeite o marido: ratifique-se a tutela da esposa; é o que convém, o que prescrevem as leis, o líder e o pudor. Mas quanto a ti, que há pouco a varinha do pretor remiu da escravidão, quem poderia tolerá-lo? Vem a meus cultos para iludir. Ainda que te observem tantos quantos foram os olhos de Argo¹²⁷, basta firmeza de propósito e enganarás. Como o guardião impedirá que escrevas quando há a hora do banho, quando a confidente pode guardar as tabuletas que uma faixa larga retém na tepidez do seio, quando se podem esconder papéis atados à panturrilha e levar ternas cartas sob pés atados? Em se precavendo o vigia contra tais coisas, que tua comparsa, ao invés de papéis, dê-te as costas e leve a mensagem no corpo. É segura uma carta escrita com leite fresco (esfrega-a com pó de carvão e lê), e também ilude a que se fará com as extremidades úmidas do linho: uma tabuleta em branco portará mensagens ocultas. Acrísio¹²⁸ teve bem presente os cuidados da menina que se devia guardar, mas tornou-se avô por culpa dela. Que poderia um guardião fazer quando há tantos teatros em Roma, quando de bom grado ela admira os cavalos atrelados, quando cultua pessoalmente a novilha de Faros¹²⁹ com os sistros e vai aonde é vetada a entrada dos homens, quando a Boa Deusa¹³⁰ afasta os olhos masculinos de seus templos (a não ser os daqueles cuja presença ordena), quando um vigia cuida das vestes no átrio e banhos mil ocultam jogos furtivos, quando, sempre que necessário, uma amiga dissimulada adoeça e, por mais que esteja doente, cede o leito a qualquer uma, quando a chave falsa nos sugere pelo nome o que fazer, e não só a porta dá a passagem a que se aspira? Os cuidados do guarda são entorpecidos pela fartura do néctar de Lieu¹³¹, ou mesmo se a uva foi colhida nas serras da Espanha¹³². Há também as poções que

¹²⁷ Argo: cão de cem olhos enviado por Juno, a esposa de Júpiter, para vigiar Io, por quem ele se apaixonara.

¹²⁸ Acrísio: o pai de Dânae (cf. nota de número cento e sete a este mesmo livro).

¹²⁹ No culto de Ísis empregava-se um instrumento denominado sistro, constituído por uma série de lâminas metálicas delgadas atravessadas por outra.

¹³⁰ Boa deusa: cf. nota de número cinqüenta e sete a este mesmo livro.

¹³¹ Néctar de Lieu: o vinho, oferta de Baco (Lieu) aos homens.

¹³² O vinho espanhol era considerado de má qualidade.

induzem ao sono profundo e abatem os olhos rendidos à noite do Lete¹³³. Nem é má idéia que a comparsa detenha o vigia detestável com prazeres que o embaracem e ela mesma se deixe possuir sem pressa. De que adianta fazer rodeios e dar preceitos sem importância se o vigia pode ser comprado com um presente mínimo? Os presentes, crede-me, seduzem homens e deuses; o próprio Júpiter é aplacado por oferendas. O que o sábio faz, também o estulto fará: alegra-se com presentes. Ele calará após receber os presentes; contudo, basta comprá-lo uma só vez e por longo tempo: oferecerá muitas vezes as mãos que aprestou.

Eu me lamentara, lembro-me, de que se devessem temer os companheiros. Esta queixa não toca apenas aos homens. Se fores crédula, outras colherão tuas alegrias, outras perseguirão tua lebre. Mesmo a que oferece zelosa o leito e o lugar, crede-me, mais de uma vez veio ter comigo. Não vos sirva uma escrava formosa demais; freqüentemente uma dessas se prestou comigo ao mesmo papel da senhora.

Para onde me arrasto insano? Por que sou enviado de peito nu contra o inimigo e me deixo denunciar por minhas revelações? A ave não mostra aos passarinhos onde é capturada; a corça não ensina os cães hostis a correr. Dane-se meu interesse pessoal: revelarei fielmente às mulheres de Lemnos¹³⁴ o que principiei e a elas vou ofertar os gumes contra minha vida. Consegui (e é fácil) que acreditemos em vosso amor; a fidelidade naturalmente sobrevém aos votos dos apaixonados. Que a mulher olhe com maior ternura o jovem amante, suspire do fundo do peito e pergunte por que ele chega tão tarde; não falem as lágrimas e a dor simulada por causa de uma rival, e fira a face dele com os dedos: sem demora, ele se convencerá e terá pena, dizendo: "inquieta-se por mim". Especialmente se for vaidoso e não fizer má figura perante o espelho, julgará que as deusas podem ser atingidas por seu amor.

Entretanto, sejam quem fores, que a injúria te perturbe moderadamente: não te prives da inteligência ao tomar conhecimento da rival.

Não aceites de pronto a traição. O grave caso de Prócris irá ensinar-vos o quanto é danoso acreditar nela de pronto. Próximo das colinas purpúreas do florescente Himeto¹³⁵ há uma fonte sagrada, e o chão recobre-se de relva macia. A vegetação baixa teceu um bosque

¹³³ Lete: rio infernal cujas águas tinham a propriedade de fazer esquecer.

¹³⁴ Mulheres de Lemnos: segundo a lenda, em certa noite as mulheres da ilha mataram todos os homens do lugar, sem poupar sequer os maridos.

onde o medronheiro resguarda a erva; rosmaninhos, loureiros e mirtos escuros recendem; também não falta o buxo de folhagem densa e os frágeis tamarindeiros, nem os adelgaçados codeços e os elegantes pinheiros. Movidas pelo Zéfiro ameno e pela brisa salutar, as ramagens de todo tipo e as pontas das ervas tremulam. O repouso é grato a Céfalos; apartado dos criados e cães, amiúde o jovem descansou assentado neste sítio e cantava assim: "ó aura ágil, que me alivias do ardor, vem para que te acolha no peito". Um imprudente repetiu o que ouvira no bosque aos temerosos ouvidos de Prócris. Tendo ouvido o nome de "aura" como o de uma rival, uma dor súbita fê-la desfalecer e calar-se; ela empalideceu como os ramos tardios que a chegada do inverno seca após a colheita das uvas, como os frutos maduros da Cidônia¹³⁶ pendentes dos ramos curvos, e como os pilritos¹³⁷ que não mais servem à alimentação. Quando voltou a si, arrancou a tênue veste do peito e dilacerou a face inocente com as unhas; logo, apenas soltos os cabelos, evadiu-se furiosa pelos caminhos de permeio, tal Bacante incitada pelo tirso¹³⁸. Abandona as companheiras no vale ao aproximar-se do bosque, corajosa e furtivamente penetrando nele com pés silenciosos. Que tinhas na mente perturbada ao te esconderes assim, ó Prócris? Que chama havia em teu peito delirante? Quem quer que fosse "Aura", tu a julgavas a caminho; naturalmente, assistirias a atos desonestos. Ora te envergonhas por teres vindo (pois não desejarias flagrá-los), ora te alegras; um amor oscilante revolve-te o coração. Tens o que te autorize a crer: o local, o nome e um indício, e a mente sempre julga haver o que receia. Vendo na erva pisada os vestígios de um corpo, os seios trêmulos são agitados pelo coração palpitante. O meio-dia já encolhera as sombras adelgaçadas, e Vésper e o nascente estavam à mesma distância. Eis que Céfalos, o filho de Mercúrio¹³⁹, torna ao arvoredor: golpeia o rosto abrasado com água da fonte. Tu te ocultas ansiosa, ó Prócris; deitado na relva costumeira, ele disse: "Ó Zéfiros delicados e aura, vinde para cá". Quando a infeliz ouviu o doce engano do nome, vieram-lhe o ânimo e a cor verdadeira à face. A esposa, na iminência de flagrar o encontro do marido, ergue-se e move com o corpo fremente as folhagens que a impedem. Ele, pensando na vinda de uma fera, toma jovialmente do arco: eis que segura as

¹³⁵ Himeto: monte da Arcádia.

¹³⁶ Cidônia: outro nome da ilha de Creta.

¹³⁷ Pilrito: fruto do pilriteiro (*Crataegus oxyacantha*).

¹³⁸ Tirso: o bastão de Baco, entrançado com ramos de hera.

¹³⁹ Mercúrio: deus mensageiro dos latinos, filho de Júpiter e Maia.

setas com a mão direita. Que fazes, ó infeliz? Não é uma fera! Arreda os dardos! Que infelicidade! Um dardo cravou-se na menina. "Ai de mim!" - grita em voz alta - "alvejaste um peito amigo; nele, por Céfalos, sempre houve uma chaga. Morro antes da hora, mas por rival nenhuma lesada; isto te fará leve sobre minha sepultura, ó terra; meu espírito já parte para as auras de cujo nome suspeitei; oh, eu morro! Fecha-me os olhos com a mão que amei." Ele ergue ao peito lutuoso os membros exaustos da amada e lava a horrenda ferida com suas lágrimas; o espírito, paulatinamente escape dum peito temerário, é colhido pela boca do marido infeliz.

Tornemos, contudo, à obra. Devo prosseguir a assuntos diretos, a fim de que minha nau fatigada atinja seus portos. Aguardas impaciente até que eu te guie aos banquetes e também neste ponto buscas meus conselhos. Chega tarde e só entra graciosa depois de acesa a lamparina. Com a demora, virás sedutora: ela é a melhor das alcoviteiras. Mesmo que fores feia, parecerás bela aos embriagados. A própria noite acobertará teus defeitos. Pega os alimentos com os dedos (há uma maneira certa de comer), e não suje todo o rosto com a mão imunda. Não te alimentes antes de sair de casa, e pára antes do que poderias: come um pouco menos do que te apetece; se o Priâmidas¹⁴⁰ visse Helena comendo avidamente, iria detestá-la e dizer: "que péssima conquista eu fiz". É mais adequado e conveniente que as moças bebam. Ó Baco, tu e o filho de Vênus formam uma bela dupla! Mesmo ao beber, faze-o enquanto a cabeça suportar, e a mente e os pés mantêm-se firmes; evita ver em dobro o que é único. É vergonhoso que uma mulher ébria se deite no chão; ela merece sujeitar-se a qualquer abuso. Também não é seguro entregar-se ao sono depois de deixar a mesa: durante o sono, costumam ocorrer muitas coisas vergonhosas.

Envergonha-me ter tratado do que se segue, mas a boa Dione¹⁴¹ disse: "pertence-nos especialmente a obra que envergonha". Que cada mulher conheça a si própria. Adotai a maneira certa de acordo com os corpos: um só modo não convém a todas. Quem muito se distingue pela face deitará sobre o próprio dorso, mas sejam observadas de bruços as que têm as costas deleitosas. E tu, cujo ventre foi sulcado por Lucina¹⁴², faze como o parto

¹⁴⁰ Priâmidas: Páris, o filho de Príamo.

¹⁴¹ Dione: Vênus; cf. nota de número oitenta e três ao livro II.

¹⁴² Lucina: outro nome de Juno, esposa de Zeus e protetora das mulheres.

veloz, que volta as costas à montaria. Milanião levava as pernas de Atalanta¹⁴³ aos ombros: se são belas, devem ser vistas assim. Que a pequena monte a cavalo; por sua enorme estatura, nunca a esposa tebana¹⁴⁴ cavalgou sobre Heitor. Que a mulher que se deve ver pela longa linha do flanco comprima o leito com os joelhos e curve ligeiramente o colo para trás. A que tem a coxa jovem e nenhum defeito nos seios deve deitar-se obliquamente na cama, enquanto o homem se põe de pé. Não julgues aviltante soltar os cabelos, mas imita a mãe filéia¹⁴⁵ e recurva o colo com a coma desordenada. Mil são os jogos de Vênus; simples e minimamente trabalhoso é aquele em que te reclinas meio de costas sobre o flanco direito.

Nem o oráculo de Febo nem Ámon cornífero¹⁴⁶ vos contarão mais verdades que minha Musa. Se tendes alguma fé na arte que compusemos com larga experiência, acreditai-nos: nosso poema corresponderá a vossa confiança. Que a mulher, enlanguescida do fundo das medulas, regozije-se, e que o ato igualmente delicie a ambos. Não cessem as falas ternas e os doces murmúrios, nem se evitem em meio aos jogos as palavras obscenas. E tu, a quem a natureza negou o sentido de Vênus, finge as doçuras do prazer com sons enganosos (bem infeliz é a moça cujas partes destinadas ao igual desfrute dela e do parceiro se entorpecem insensíveis). Ao mentir, apenas te acautelarás para que ele não descubra. Consegue-o pelos movimentos ou mesmo por teus olhos e, o que decerto ajudará, fala e arfa. Ah, como me encabulo! Esta parte tem seus sinais secretos... Quem pedir um presente ao amante depois dos prazeres de Vênus, é como se desejasse que seu pedido não valesse. Não admitas ainda ao leito a claridade de todas as janelas; é melhor que muito de teu corpo se oculte.

Aqui se acaba o jogo; é tempo de que os cisnes que nos conduziram com os colos onerados baixem. Assim como os jovens anteriormente, inscrevam agora as moças (minha turba) nos espólios: "Nasão foi nosso mestre."

¹⁴³ Atalanta: cf. nota de número trinta e cinco ao livro II.

¹⁴⁴ Esposa tebana: Andrômaca, a esposa de Heitor.

¹⁴⁵ Mãe filéia: Laodâmia, princesa da Trácia, em que se localizava a cidade de Filo.

Referências bibliográficas:

ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum. Alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo, Edusp, 1994.

ADAMS, J. N. *The Latin sexual vocabulary*. London, Duckworth, 1982.

ALLEN, P. L. *The art of love. Amatory fiction from Ovid to the Romance of the Rose*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992.

ARHEN Jr., C. F. "Daedalus and Icarus in the *Ars amatoria*" in *Harvard Studies in Classical Philology*. Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, v. 92, p. 273-296, 1989.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Introdução de Roberto de O. Brandão e tradução de Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 1995.

BARCHIESI, A. *The poet and the prince. Ovid and augustan discourse*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1997.

_____. "Teaching Augustus through allusion" in *Speaking volumes. Narrative and intertext in Ovid and other Latin poets*. Edited and translated by Matt Fox and Simone Marchesi. London, Duckworth, 2001. cap. 4, p. 79-103.

BOUCHER, J. P. *Études sur Properce. Problèmes d'inspiration et d'art*. Paris, Éditions E. de Boccard, 1965.

BRIGHT, D. F. *Haec mihi fingebam. Tibullus and his world*. Leiden, E. J. Brill, 1978.

¹⁴⁶ Ámon cornífero: trata-se de Ámon, deus egípcio representado como carneiro montês e associado a Júpiter.

BOYANCÉ, P. *Lucrèce et l'épicurisme*. Paris, Presses Universitaires de France, s.d..

CAIRNS, F. *Generic composition in Greek and Roman poetry*. Edinburgh, University Press, 1972.

_____. "Ovid's *Amores* I, 3: dipendenza letteraria VS indipendenza intellettuale" in *Cultura poesia ideologia nell'opera di Ovidio*. A cura di Italo Gallo e Luciano Nicastrì. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991. p. 27-40.

CATULO. *O livro de Catulo*. Tradução, introdução e notas de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo, Edusp, 1996.

CICÉRON (?). *Rhétorique à Héreennius*. Texte révu et traduit par Henri Bornecque. Paris, Librairie Garnier Frères, s.d..

CITRONI, M.; FEDELI, P.; PADUANO, G.; PERUTELLI, A. *La poesia latina: forme, autori, problemi*. A cura di Franco Montanari. Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1991.

CONTE, G. B. *Genres and readers. Lucretius, love elegy, Pliny's Encyclopedia*. Translated by Glenn W. Most with a foreword by Charles Segal. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994 a.

_____. *Latin Literature: a History*. Translated by B. Solodow; revised by Don Fowler and Glenn W. Most. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994 b.

_____. *The rhetoric of imitation. Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*. Edited by Charles Segal. Ithaca and London, Cornell University Press, 1996.

_____. "Aristeo, Orfeo e le *Georgiche*: struttura narrativa e funzione didascalica di un mito", in *Virgilio: i generi e i suoi confini. Modelli del senso, modelli della forma in una poesia colta e "sentimentale"*. Garzanti Editore, 1984. p. 43-53.

THE OXFORD COMPANION TO THE CLASSICAL LITERATURE. Second edition. Oxford, New York, Oxford University Press, 1989.

DALZELL, A. *The criticism of didactic poetry. Essays on Lucretius, Virgil and Ovid*. Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1996.

DAVIS, P. J. "Ovid's *Amores*: a political reading" in *Classical Philology* 94. The University of Chicago, p. 431-449, 1999.

DAY, A. A. *The origins of Latin love-elegy*. Oxford, Basil Blackwell, 1938.

DELLA CASA, A. *Le donne degli elegiaci latini. Delle elegie di Catullo, Tibullo, Ligdamo, Propertio, Ovidio*. Torino, Loescher Editore, 1981.

ERNOUT, A., THOMAS, A. *Syntaxe latine*. Paris, Klincksieck, 1972.

FONTES Jr., J. B. *Eros, tecelão de mitos. A poesia de Safo de Lesbos*. São Paulo, Estação Liberdade, 1991.

GALE, M. *Myth and poetry in Lucretius*. Cambridge, University Press, 1994.

_____. *Virgil on the nature of things. The "Georgics", Lucretius and the didactic tradition*. Cambridge, University Press, 2000.

GENTILLI, B. *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo*. Editori Laterza, 1995.

GIANGRANDE, G. "Topoi ellenistici nell'*Ars amatoria*" in *Cultura poesia ideologia nell'opera di Ovidio*. A cura di Italo Gallo e Luciano Nicastrì. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991. p. 61-98.

- GREENE, E. *The erotics of domination. Male desire and the mistress in Latin love poetry*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1998.
- GRIMAL, P. *O amor em Roma*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- HAMILTON, R. *The architecture of Hesiodic poetry*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1989.
- HARRISON, E. L. "The Noric plague in Vergil's third *Georgic*" in *Papers of the Liverpool Latin Seminar*. Liverpool, Francis Cairns, 1979. v. II, p. 1-65.
- HAVELOCK, E. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, São Paulo, Editora da Unesp, 1996.
- HESIOD. *Theogony. The works and days*. New translation by M. L. West. New York, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- _____. *Teogonia. A origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo, Iluminuras, 1995.
- _____. *Os trabalhos e os dias*. Tradução, introdução e comentário de Mary C. N. Lafer. São Paulo, Iluminuras, 1996.
- HOLZBERGH, N. *Ovid. The poet and his work*. Translated by G. M. Goshgarian. Ithaca and London, Cornell University Press, 2002.
- HORACE. "Epistula ad Pisones" in Horace. *Epistles. Book II and epistle to Pisones*. Edited by Niall Rudd. Cambridge, University Press, 1989. p. 58-74.
- HUBBARD, M. *Propertius*. London, Duckworth, 1974.

JAEGGER, W. *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. Versión española de Joaquín Xirau. Pánuco, Fondo de Cultura Económica, 1942.

JONES, A. *Augustus*. New York, London, Norton and Company, 1970.

KENNEDY, D. F. *The arts of love. Five studies in the discourse of Roman love elegy*. Cambridge, University Press, 1993.

LABATE, M. *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*. Pisa, Giardini Editori, 1984.

LEGRAND, M. *La poésie alexandrine*. Paris, Payot, 1924.

LESKY, A. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, G. G. de Souza, Alberto Guzik. São Paulo, Perspectiva, 1996.

LUCRÈCE. *De la nature*. Texte établi et traduit par A. Ernout. Paris, Les Belles Lettres, 1984, tome I.

_____. *De la nature*. Texte établi et traduit par A. Ernout. Paris, Les Belles Lettres, 1985, tome II.

OVIDE. *Les Amours*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris, Les Belles Lettres, 1995.

_____. *L'art d'aimer*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris, Les Belles Lettres, 1929.

OVIDIO. *L'arte di amare*. A cura di Emilio Pianezzola, commento di Gianluigi Baldo, Lucio Cristante, Emilio Pianezzola. Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, s.d.

PARATORE, E. *História da Literatura Latina*. Tradução de Manuel Losa. Lisboa, Calouste Gulbenkian, s.d.

PEREIRA, M. H. da R. *Estudos de História da Cultura Clássica. II volume. Cultura romana*. Lisboa, Calouste Gulbenkian, s.d.

PROPERCE. *Élégies*. Traduction nouvelle avec une introduction et des notes par Maurice Rat. Paris, Librairie Garnier Frères, 1931.

PUTNAM, M. C. J. *Tibullus. A commentary*. Norman, University of Oklahoma Press, 1973.

ROSTOVTZEFF, M. *História de Roma*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.

SALLUSTE. *Conjuration de Catilina. Guerre de Jugurtha*. Texte établi par B. Ornstein et traduit par J. Roman. Paris, Les Belles Lettres, 1924.

SHARROCK, A. *Seduction and repetition in Ovid's "Ars amatoria" 2*. Oxford, Clarendon Press, 1994.

SHEA, G. *Dellia and Nemesis. The elegies of Albius Tibullus*. Introduction, translation and literary commentary. Lanhan, New York, Oxford, University Press of America, 1998.

SUÉTONE. *Vies des douze Césars*. Texte établi et traduit par Henri Ailloud. Paris, Les Belles Lettres, 1954. tome I.

TIBULLE. *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*. Texte établi et traduit par Max Panchont. Paris, Les Belles Lettres, 1924.

TOOHEY, P. *Epic Lessons. An introduction to the ancient didactic poetry*. London and New York, Routledge, 1996.

_____. "Eros and eloquence: modes of amatory persuasion in Ovid's *Ars amatoria*", in Dominik, W. J. (org.). *Roman eloquence. Rhetoric in society and literature*. London, New York, Routledge, 1997. cap. 12, p. 198-211.

VEYNE, P. *L'élégie érotique romain. L'amour, la poésie et l'occident*. Paris, Éditions du Seuil, 1983.

_____. "O império romano", in *História da vida privada. I volume. Do Império romano ao ano mil*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras, 1983.

VERGÍLIO. *Eneida*. Estudo introdutório, glossário mitológico e tradução em prosa de G. D. Leoni e Neyde Ramos de Assis. São Paulo, Atena Editora, s.d..

_____. *Bucólicas*. Tradução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Brasília, São Paulo, Editora da Universidade de Brasília, Melhoramentos, 1982.

_____. *Énéide*. Texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellessort. Paris, Les Belles Lettres, 1952. livres I-V.

_____. *As Geórgicas*. Tradadadas ao português por A. Feliciano de Castilho. São Paulo, Heros Graphica, 1930.

WEST, D. *The imagery and poetry of Lucretius*. Norman, University of Oklahoma Press, 1994.

WHITE, P. *Promised verse. Poets in the society of Augustan Rome*. Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press, 1993.

WILKINSON, L. P. *The "Georgics" of Virgil. A critical survey*. New edition, foreword and bibliography by Niall Rudd. Norman, University of Oklahoma Press, 1997.

WILLIAMS, G. *Tradition and originality in Roman poetry*. Oxford, Clarendon Press, 1985.

DICIONÁRIOS:

ERNOUT, A.; MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Paris, Librairie Klincksieck, 1932.

GAFFIOT, F. *Dictionnaire illustré Latin-français*. Paris, Hachette, 1934.

OXFORD LATIN DICTIONARY. Edited by P. G. W. Glare. Oxford, Clarendon Press, 1973.

SARAIVA, F. R. dos S. *Novíssimo dicionário Latino-português*. Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Livraria Garnier, 1993.

TORRINHA, F. *Dicionário Latino-português*. Porto, Marânus, 1945.